

LE RASA

ESSAI SUR

L'ESTHÉTIQUE INDIENNE

PAR

SUBODH CHANDRA MUKERJEE

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN (VI^e)

1926

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés
pour tous pays

PRÉFACE

Ce petit ouvrage se propose d'étudier la théorie des *rasas* ou sentiments littéraires qui forme la pierre angulaire de toute la dramaturgie sanskrite et trouve aussi sa place distincte dans le système général de la Poétique sanskrite. L'étude est intéressante, non seulement parce qu'elle fait mieux comprendre la littérature dramatique de l'Inde, mais parce qu'elle se rattache par bien des liens à l'univers entier de la pensée indienne. Cette théorie, sous ses formes les mieux développées, porte l'empreinte des idées philosophiques et religieuses de l'Inde, beaucoup de ses éléments essentiellement profonds et solides, ainsi que certains de ses traits purement formels et artificiels, trouvent leur explication dans l'influence de ces idées.

Afin de mieux faire comprendre cette théorie, je l'ai d'abord montrée dans toute sa simplicité originelle pour en observer ensuite le développement successif. Le chapitre VI résume la critique faite de la théorie par quelques auteurs sanskrits les plus renommés.

Dans un sujet tel que le *rasa*, placé pour ainsi dire sur la limite de l'esthétique proprement littéraire et de la philosophie, on court toujours le danger de se laisser entraîner sur l'un ou l'autre de ces deux terrains limitrophes. Je me suis rigoureusement imposé de m'en tenir à mon sujet et d'éviter autant que possible toute digression sur le domaine de la philosophie spéculative. Il m'a semblé hors de

propos de discuter les idées de temps, d'espace, de sensation, etc., que manient si volontiers les critiques sanskrits de la théorie du *rasa* et sur lesquelles les doctrines philosophiques de l'Inde trouvent beaucoup à dire. Cependant, au chapitre VII on trouvera l'esquisse de quelques notions fondamentales de la philosophie indienne qui permettent de mieux comprendre les différentes manières de concevoir le *rasa* suggérées par les commentateurs de Bharata. Mais je me suis efforcée à rendre cet exposé aussi succinct et clair que possible, le destinant uniquement à faciliter la compréhension de ce qui suit.

Le chapitre VIII donne un historique du développement de la théorie des sentiments littéraires. En règle générale j'ai admis, pour les différents auteurs sanskrits, les dates établies par Dr S. K. D. dans ses *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol. I. Je n'ai pas essayé de discuter les données historiques sur ce point, il m'a semblé, en effet, que pour peu que la succession chronologique des idées soit exacte, il importe peu que tel ou tel auteur ait vécu quelques années plus tôt ou plus tard. Dans le dernier chapitre, j'ai essayé d'analyser la théorie du *rasa* telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous et d'en relever les points importants au point de vue de la psychologie moderne.

Les sources dont s'est inspirée la présente étude sont données dans sa partie bibliographique. À côté des auteurs sanskrits dont les ouvrages ont été mis à la base de mes recherches, j'ai également utilisé les travaux des savants modernes consacrés à la philosophie et à la poétique indiennes. Je n'ai malheureusement pas pu tirer grand profit du volume II des *Studies in the History of Indian Poetics*,

ce livre m'étant parvenu alors que mon étude était déjà achevée.

Les grandes lignes de la théorie des *rasas* ont été exposées par M. REGNAUD dans sa *Rhétorique sanskrite*. Mais cet ouvrage étant essentiellement descriptif, il ne cherche ni à retracer l'historique de la théorie, ni à relever ses bases psychologiques et ses points de contact avec la pensée philosophique de l'Inde. D'ailleurs, comme l'indique le titre même du livre de M. Regnaud, la question des *rasas* n'y tient qu'une place secondaire. Afin d'éviter autant que possible toute discordance éventuelle de vocabulaire technique, j'ai cru utile d'emprunter à l'excellent ouvrage de M. Regnaud un certain nombre d'expressions par lesquelles il a rendu en français les termes usités dans les poétiques sanskrits, en me réservant toutefois la liberté d'introduire quelque terme nouveau chaque fois que celui de mon prédécesseur ne m'a pas paru suffisamment expressif.

Il me reste à exprimer ici ma profonde reconnaissance à mes maîtres et amis qui ont bien voulu m'aider dans mon travail. Je ne trouve pas de paroles assez éloquentes pour témoigner mes sentiments de gratitude à mon Maître, M. SYLVAIN LÉVI, qui a suivi mon travail depuis ses premières ébauches jusqu'à son achèvement définitif, me prodiguant sans cesse les ressources infiniment précieuses de ses suggestions et de ses critiques. Sa généreuse sympathie, ses affectueux encouragements ont illuminé mon séjour à Paris d'une chaude et réconfortante clarté. M. ÉMILE SENART, ami fidèle des étudiants hindous, a eu également l'extrême bonté de s'intéresser aux premières ébauches de mon travail et de me suggérer, au cours d'une discussion,

des aperçus dont je lui sais un gré infini. M. MASSON-OURSER a bien voulu revoir le manuscrit de mon livre qui a grandement profité de ses observations et corrections.

J'ai contracté une véritable dette de reconnaissance envers ma camarade et amie M^{me} NADINE SICHOTPAK qui, inlassablement, a mis à ma disposition, son temps, son amitié et la finesse de sa critique pénétrante.

S. MURINJELI

BIBLIOGRAPHIE

- Bharata — *Nāṭyaśāstra*, éd. Kāvyamālā, Bombay, 1891
 Traité de Bharata sur le Théâtre, Texte Sanscrit,
 édition critique, par Jeanv. Grosset Tome I
 (Ch. 1-14)
- Bhāmaha — *Bhāmahālanakāra*, App. viii à l'édition de
 Pratiṣarudrayaśobhāṣana par K. P. Trivedi dans
 la Bombay Sanskrit Series, 1909
- Dandin — *Kāvyaadarśa*, avec le commentaire Hridayangama
 et celui de Tarunavācaspati, éd. Rangācārya
 Madras, 1910
- Udbhata — *Kāvyaḍalanakārasaṅgraha*, avec le commentaire
 de Pratiṣārendurāja, éd. Telang Nirṇayasāgara
 Press Bombay, 1915
- Vimāna — *Kāvyaḍalanakārasūtravṛtti*, avec le commentaire
 °Kāmadhenu, de Gopīndraṭippabhūpāla Śrī
 Vīmāḍāsa Series n. 5 Śrīrangam, 1909
- Rudrata — *Kāvyaḍalanakāra*, avec le commentaire de
 Namiśādhu Kāvyamālā Bombay, 1906
- Le *Dhvanyāloka*, avec le commentaire (pour les trois pre-
 miers chapitres) d'Abhinavagupta Kāvyamālā
 Bombay, 1911 Le commentaire sur le quatrième
 chapitre de S. K. De. Calcutta, 1922
- Rājaśekhara — *Kāvyaṇimāṇsā*, éd. par Dalal Gackwar
 Oriental Series. Baroda, 1916
- Dhananājaya — *Daśarūpaka*, avec le commentaire de
 Dhanika Nirṇayasāgara Press. Bombay, 1917.
- Bhoja. — *Sarasvatī-kanthābharana*, éd. Jīvananda Vidyā-
 sāgara Calcutta, 1894
- Mahimabhatta — *Vyaktivivēka*, éd. Ganapati Śāstrī.
 Trivandrum Sanskrit Series, 1909
- Mammata — *Kāvyaṇprakāśa*, avec les commentaires
 °Pradīpa et °Uddyota Ānandāśrama Series Poona,
 1911
- Ruyyaka — *Alanakārasūtra*, avec le commentaire de
 Samudrabandha, éd. Ganapati Śāstrī Trivan-
 drum Sanskrit Series, 1915.

- Hemacandra — *Kāvyānuśāsanā*, avec son propre commentaire *Kāvyamālā* Bombay, 1901
- Vidyādharma — *Ilāraṭi*, avec le commentaire de Mallinātha, ed. K. P. Trivedi Bombay Sanskrit Series Bombay, 1903
- Vidyānātha — *Pratāparudraṇaśobhāsanā*, avec le commentaire d. Kumārasvamin, ed. K. P. Trivedi Bombay Sanskrit Series Bombay, 1909
- Viśvanātha — *Sāhityadarpaṇa*, avec le commentaire de Rūmacarana Purīṣaḥ, ed. Durgaprasāda Dvivedy Nirnayasāgara Press Bombay, 1915
- Śingabhūpāla — *Rasārṇavaśudhākara*, ed. Ganapati Śāstrī Trivandrum Sanskrit Series, 1916
- Bhānudatta — *Rasataranginī*, ed. Regnaud dans son ouvrage « Rhetorique Sanskrite » Paris, 1884
- *Rasamanjari*, ed. Venkatācārya Śāstrī Madras, 1909
- Rūpa Gosvāmin — *Ujvalanīlamani*, avec le commentaire de Viśvanātha Lakṣavartina Kāvyamālā, 1913
- Jagannātha — *Rasaganādhara*, avec le commentaire, par Nagoji Kāvyamālā, 1913
- Sāradātanaya — *Bhāvapralāsa*, extraits dans le Catalogue of Manuscripts in the Oriental Manuscript Library, Madras, n° 13010
- Keśavamīśra — *Alankāraśekhara* Kāvyamālā, 1895

- Amaruśāṭaka*, par Amarakakavi Nirnayasāgara Press Bombay
- Kumārasambhava*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay, 1923
- Venisambhūta*, par Nārāyaṇa Bhatta Nirnayasāgara Press Bombay, 1915
- Hanumannāṭaka*, ed. Jīvānanda Vidyasāgara Calcutta
- Śakuntalā*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay, 1916
- Mālatīmādhava*, par Bhavabhūti, ed. Sir R. G. Bhaudarkar Bombay Sanskrit Series Bombay, 1905
- Mahāvīracarita*, par Bhavabhūti Nirnayasāgara Press Bombay, 1910
- Uttararāmacarita*, par Bhavabhūti Nirnayasāgara Press Bombay, 1915
- Raghuvamśa*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay.

Vikramorvasī, par Kālidāsa. Nirṇayasāgara Press Bombay, 1914

Meghadūta, par Kālidāsa, ed K B Pāthak Poona, 1916

Ratnāvalī, par Śrīharsa Nirṇayasāgara Press Bombay, 1913

Prīyadarsikā, par Śrīharsa, éd Jāvānanda Vidyāsāgara Calcutta, 1874

Śisupālavadha, par Māgha Nirṇayasāgara Press Bombay, 1902

Subhāṣitāvalī, par Vallabhadeva, ed Peterson Bombay Sanskrit Series Bombay, 1886

Mr̥cchakatika, par Śūdraka Nirṇayasāgara Press Bombay, 1916

Prabodhacandrodaya, par Kṛṣṇamīśra Nirṇayasāgara Press, 1898

Taittirīyopāṇisad, Ānandasrama Series

Bhandarkar, Sir R G — *Vaiṣṇavism, Śaivism and minor religious systems* Strasbourg, 1913

Brahmasūtra, avec le commentaire de Śaṅkarācārya et la *Bhāmāli* de Vācaspatimīśra Śrīvenkateśvara Press Bombay

S K De — *Studies in the History of Sanskrit Poetics* London, 1923 et 1925

Harichand — *Kālidāsa et l'Art Poétique de l'Inde* Paris, 1917

Kapila — *Sāṅkhyasūtras*, Calcutta, 1922

A B Keith — *The Sanskrit Drama* Oxford, 1924

Sten Konow — *Das Indische Drama* Berlin, 1920

Sylvain Lévi — *Le Théâtre Indien* Paris, 1890

Pāṇini — *Pāṇini's Grammar* ed Bothlingk Leipzig, 1887

P Regnaud — *La Rhétorique Sanskrite* Paris, 1884

Winternitz — *Geschichte der indischen Literatur* Dritter Band Leipzig, 1922

Aristote — *The Poetics of Aristotle*, traduction anglaise. par S H Butcher London, 1922

Bain — *The Emotions and Will*

Bergson — *Le Rire* Paris, 1924

Descartes — *Les Passions de l'Ame* Paris

G Dumas — *La Tristesse et la Joie*, Paris, 1900

— *Traité de Psychologie* Paris, 1924

- Josef Trapp — *Les Expressions de la Physiologie Humaine*
Paris, 1902
- Herbart — *Psychologie als Wissenschaft*
- Mercier — *The Nervous System and the Mind*, 1888
- Nahlowky — *Das Gefühlleben* Leipzig, 1862
- Th. Ribot — *L'Imagination Créatrice* Paris, 1921
- *La Psychologie des Sentiments* Paris, 1922
- *La Logique des Sentiments* Paris, 1920
- *Essai sur les Passions* Paris, 1923
- *Problèmes de la Psychologie Affective* Paris, 1924.
- Bertrand Russel — *Analysis of the Mind*
- Herbert Spencer — *Principles of Psychology*
- Strong — *The Psychology of Pain* Psych. Rev., 1895
- J. Sully — *The Human Mind*
-

INTRODUCTION

Les documents littéraires les plus anciens des Indo-Aryens sont conservés dans les Védas. Leur style montre que la langue en tant que moyen d'expression répondant aux plus hautes pensées et aux plus nobles aspirations d'un peuple avait été cultivée dès une époque très reculée et que dès cette époque on avait reconnu que les différents sentiments commandaient différents modes de leur expression. Ainsi les hymnes *samvādas*¹ du *Rg-veda* et les scènes dramatiques dialoguées qu'on trouve jusque dans les rites sacrés² attestent que l'expression dramatique des sentiments jouissait d'une grande faveur.

La diversité des procédés fit naître tout naturellement le besoin d'étudier et d'analyser aussi bien les modes d'expression que les sentiments mêmes. L'investigation se borna d'abord à l'analyse des figures employées et des combinaisons phonétiques auxquelles le sanskrit se prête si bien. Mais il se trouva des gens qui voulurent approfondir davantage leurs

1 Le *Rg-veda* contient au moins une quinzaine de ces hymnes dialogues, dont le caractère dramatique n'est pas douteux (sans parler d'autres d'une forme moins nette). Ce sont I, 165, 170, 179, II, 33, IV, 18, VII, 33, VIII, 100, X, 10, 28, 51, 52, 53, 86, 95, 108.

2 Par exemple l'achat de la plante du Soma dans le sacrifice du Soma, la lutte entre le Vaiśya et le Sūdra et la discussion entre l'étudiant brahmanique et la courtisane dans le *Mahāvratā*.

recherches sur ce qu'ils appelaient « l'esprit de la Poesie » (*kāvyaśya ātmā*) Il y eut la-dessus des opinions différentes, chacune attachant une valeur particulière à tel ou tel aspect de la poésie Malheureusement les travaux les plus anciens sur la poésie sanskrite n'étant pas parvenus jusqu'à nous, il nous est impossible de nous faire une idée très nette de cette première période de discussion qui précéda la cristallisation des diverses théories Tout ce que nous en savons c'est que nombre d'auteurs étaient entrés en lice dont les œuvres nous sont restées inconnues, mais dont les noms étaient familiers à Pāṇini, Dandin et même à Rājasekhara Kṛṣṇa Sīlāhī¹, Medhāvīn², Kāśyapa, Vararuci³, Śaundhodaya⁴.

À l'époque du Dhvanikāra (vers le IX^e siècle A D — la date n'a pu être plus précisément établie) — il s'était formé quatre écoles distinctes

(1) L'École *Alankāra* qui mettait au premier plan les figures du discours et les combinaisons phonétiques Elle est représentée par Bhāmaha et Dandin,

(2) L'École *Rīti* qui considère le style comme l'élément le plus important de la composition littéraire Son représentant est Vāmana,

(3) L'École *Rasa* d'après laquelle le sentiment constitue le point déterminant de l'œuvre Elle est représentée par Bharatā,

(4) L'École *Dhvani* qui attribue une valeur prépondérante au *dhvani*, c'est-à-dire à la résonance éveillée

1 Pāṇini, IV, III, 110-11

2 Bhāmaha

3 Le Commentaire *Hṛdayaṅgama* de Dandin I 2

4 Kesavamīśra-*Alankāraśekhara* p 20 (Nirṇayaśāgara ed.)

dans l'esprit par une œuvre littéraire. Cette théorie est représentée par l'auteur dit Dhvanikāra, dont le nom est perdu

La synthèse des théories du *rasa* et du *dhvani* formulée par Ānandavardhana dans son exposé (*vr̥tti*) des stances (*kārikās*) du Dhvanikāra a été adoptée par tous les auteurs des traités de Poétique sanskrite (*alankāra*). Admirablement résumée par Mammata dans son *Kāvyaprakāśa* (11^e siècle A. D.) elle demeure aujourd'hui encore pour les sanskritistes de l'Inde la pierre angulaire de toute critique littéraire

Cependant la théorie antérieure de l'*alankāra* n'a pas cédé le terrain sans résistance et le *Vyakti-viveka* de Mahimabhatta (11^e siècle A. D.) survit encore, ingénieuse défense d'une position faible

Ces recherches tendant à déterminer l'essence de la Poesie étaient indispensables pour une langue dans laquelle même des travaux de pathologie, (comme par exemple, le *Nidāna* de Vāgbhata), étaient écrits en vers fleuris, alors que les idées les plus subtiles et les combinaisons de figures les plus extraordinaires étaient parfois exprimées en prose (comme par exemple la *Kūdambarī* de Bāna et la *Vāsavadattā* de Subandhu)

Au cours de ces recherches on est venu à conclure que le but de la poésie est de susciter dans l'esprit du lecteur et du spectateur les images et les sentiments qui avaient surgi dans l'âme du poète tandis qu'il vivait son œuvre. Ceci conduisit à une analyse minutieuse de la nature de ces sentiments, de leurs éléments constitutifs, de leurs relations réciproques, de la façon dont ils sont excités, développés et appar-

ses (genese, culmination et declin des sentiments) et des meilleurs moyens de les presenter. En ce sens la Poetique sanskrite ne se borne pas a contribuer a la juste appreciation de l'œuvre litteraire, mais devient en quelque sorte une analyse philosophique de la psychologie des sentiments. C'est une etude tres interessante que d'examiner comment cette question a ete resolue par les differents systemes philosophiques de l'Inde avec leurs theories de la composition, des facultes et des fonctions de l'esprit.

D'apres l'ecole *Alankāra* goûter une œuvre litteraire c'est jouir de la perception sensorielle d'une serie d'images separees, surgies dans l'esprit de l'auteur et projetees au moyen de mots dûment adaptes dans l'esprit des auditeurs ou des lecteurs. Le resultat inevitable de ce point de vue etait d'exagerer la coloration des images, ceci entraînant souvent des formes qui manquaient de naturel, et lorsqu'il apparut que toute jouissance impliquait un element d'exces quasi-douloureux, on ne put eviter l'avenement de toute une categorie de jongleurs litteraires se complaisant aux contorsions artificielles de la langue (*citrakāvya*).

Cette tendance qui risquait de faire degenerer la poesie fut contrecarree par l'ecole *Rīti*. Celle-ci, armee d'une vision plus penetrante, sut comprendre que le plaisir ne d'une œuvre litteraire est determine par son ensemble, que l'effet produit par l'œuvre entiere est quelque chose d'autre et quelque chose de plus que l'impression laissée par une serie d'images eclatantes. Cet effet, disaient les partisans de l'ecole *Rīti*, est le resultat d'une coulee continue de la langue,

de la musique et de la cadence des paroles harmonieuses, d'une heureuse combinaison de couleurs et de musique, de ce qu'ils appelaient *Rīti* ou style.

La conception de la jouissance littéraire demeure sensorielle dans l'une et dans l'autre de ces deux écoles. C'est quelque chose d'extérieur, résultant soit de la succession de belles images, soit d'une chute harmonieuse des mots et des phrases, l'esprit les perçoit passivement et les apprécie sans apporter pour sa part aucune contribution à l'effet produit. Cette conception est foncièrement objective.

Le point de vue des écoles *Rasa* et *Dhvani* est par contre subjectif. Pour elles, jouir d'une œuvre littéraire est essentiellement une fonction de l'esprit, quelle que soit la nature de la composition, du moment qu'elle réussit à déclencher un mouvement intérieur, à créer un état de jouissance, elle est bonne, l'âme de la poésie habite en elle. L'école *Rasa* considère que la joie née d'une œuvre littéraire consiste dans l'excitation des sentiments, tandis que pour l'école *Dhvani* il s'agit surtout de la résonance qui subsiste dans l'esprit alors que les causes efficientes ont cessé d'opérer, les sentiments n'étant qu'une de ces causes efficientes.

CHAPITRE I

Les Rasas ou Sentiments littéraires.

Le mot *Rasa* (« suc », « essence », « goût ») se rattache à la racine verbale *ras-*(*rasyate iti rasah*) qui a le double sens de « goûter » et d' « adoucir ». *Rasa āsvādanasnehanayoh*, « la racine *ras* a le sens de goût et de douceur », dit Pānini dans son *Dhātupāṭha* X, 385 (éd. Bothlingk, p 83) Les deux sens se confondent dans la façon dont ce mot est employé dans les Poétiques sanskrits. Lorsque nous prenons connaissance d'une belle poésie ou d'une pièce de théâtre, nous nous pénétrons d'une douce sympathie pour les personnages dont l'histoire nous est contée ou représentée, plus notre sympathie est profonde, plus nous nous identifions à ces personnages, et plus nous trouvons de plaisir et de goût à l'œuvre entière. Le plaisir, le goût que le public prend à l'œuvre littéraire c'est ce que les traités de poétique sanskrite désignent précisément sous le nom de *rasa*. Mais ce terme est également appliqué à la qualité particulière de l'œuvre, à sa « saveur », qui excite chez le public un sentiment de plaisir et qui permet de dire que cette œuvre est empreinte de *rasa*. On est même allé jusqu'à appliquer ce terme dans un sens plus large pour indiquer la qualité, grâce à laquelle une chose quelle qu'elle soit éveille une sensation agréable ;

elle peut être *vācika*, c'est-à-dire, résultant des paroles ou quelque autre effet vocal, *upadhāya*, c'est-à-dire, suscitée par des effets de costume et de représentations scéniques, et *svabhāvaya*, c'est-à-dire, produite par des qualités morales (Mātrgupta dans l'*Arthadyotanikā*)

Le mot « sentiment » est celui qui rend le mieux le sens intime du terme *rasa*, appliqué à une œuvre littéraire. Il indique celle de ses qualités qui fut n'être tel ou tel sentiment particulier. Bien qu'à proprement parler le mot signifie la sensation de plaisir éprouvée par le lecteur ou l'auditeur, il s'applique également au sentiment peint dans l'œuvre même et qui est la cause immédiate de cette sensation de plaisir. Car les psychologues sanskrits n'admettent pas l'existence d'un sentiment en soi indépendamment de la manière dont on l'éprouve.

Les sentiments littéraires sont généralement divisés en huit classes, auxquelles certains auteurs, en ajoutent encore deux autres.

I *Srngāra* ou Sentiment Érotique. Il est éveillé par tout ce qui est pureté, beauté, éclat et amour. Le terme est généralement employé pour indiquer l'attraction mutuelle qu'éprouvent deux êtres epris l'un de l'autre. La tendresse d'une jeune femme pour son époux, telle qu'elle est exprimée dans la strophe suivante, offre un exemple du sentiment érotique.

*Śūnyam vāsagrham vilokya śayanād ulthāya kīñcic chanair
nidrāvyañjam upāgatasya suciram nirvarnya patyur mukham |
Viśrabdhām paricumbya jātapolakām ālokyā gandasthalīm
lajjūnamramukhī priyena hasatū bālū ciram cumbitā ||*

Amaruśataka, 77

« S'apercevant que la chambre était vide s'étant doucement levée de sa couche et ayant longuement regardé le visage du Epoux qui feignait le sommeil, l'ayant embrassé avec ferveur et contemplant sa joue où naissait la volupté, la jeune femme, le visage pudiquement incliné, fut longuement embrassée par le riant bien-aimé »

II *Hāsyā* ou Sentiment Comique C'est la gaîté qu'on éprouve à la vue des figures grotesques, en présence des gestes, des costumes, des paroles et des choses qui excitent le rire. Les grands airs d'un pédant vaniteux décrits dans la strophe suivante en offrent un exemple

*Guror girah pañcadināṅy adhīṭṭya vedāntaśāstrāṇi dinatrayam
ca*
*Amī samāghrāya ca turkapādāu samāgatāḥ kukkutamīśrapā-
dāḥ*||

Sāhityadarpana, ch. III

« Après avoir étudié pendant cinq jours les paroles du maître (des *mīmāṃsakas* Brhaspati ou Prabhākara) et pendant trois jours les doctrines du Vedānta, ayant de même remis les règles de la logique, voici venir le savantissime docteur monsieur le Coq »

III *Karūṇā* ou Sentiment Pathétique C'est le sentiment éveillé par la perte d'un être aimé ou par quelque malheur imprévu dont est victime un personnage de l'œuvre littéraire. Les lamentations de Rati à la mort de Madana offrent un exemple du sentiment pathétique

Agi jīvitānātha jīvasīty abhidhāyogṭhīlayā layā purah
Dadr̥ṣe puruṣāṅgī ksītau harakopānalabhasma kevalam||

Kumārasambhava, IV, 3

« Hélas ! es-tu vivant, seigneur de ma vie ! » s'exclamant ainsi et se redressant elle n'aperçut devant elle par terre qu'une forme humaine réduite en cendres par le courroux de Hara »

IV *Raudra* ou le Sentiment de Fureur C'est le

sentiment de colere souleve par une insulte qu'on a subie d'un ennemi. La colere de Bhîma outrage par ses cousins, telle qu'elle est exprimée dans la strophe suivante, est un exemple du sentiment *Raudra*

*Lāl sāgrhānalarisānnasabhāpracēah
prānesu villantacānesu ca nah prahr̥t̥ya,
Ālasya pāndavaradhūparidhūnalēśān
svasthā bhavanti mayi jīhate dhūrtarāstrāh*

Ventramkāra I 5

« [Comment !] après avoir brulé notre maison de l'arque et empoisonné notre nourriture après nous avoir chassés de la cour royale, nous atteignant ainsi dans notre vie et dans nos biens, après avoir trahi l'épouse des Pāndavas par les vêtements et par les cheveux les Dhūrtarāstris seraient heureux moi vivant ! »

V *Vīra* ou Sentiment Heroïque. C'est le sentiment qui procède d'un état de suprême excitation, de noble enthousiasme ayant sa source dans la gloire, la generosité, la vertu ou la pitié. Les paroles altières de Meghanāda, adressées à l'armée des singes dans la strophe suivante du *Hanumannāṭaka*, offrent un exemple du sentiment heroïque

*Ksudrāh santrāsam cē vijahita harayah / sunnaśakrebha-
lumbhū
yusmaddehesu lajjām dadhatu param amī sāyakā nispatanlah |
Saumitre tishta pūtram tvam asi na hi rusām nanv aham
meghanādah
kīñcidbhrūbhangalīlāniyamitajaladhīm rāmam anvesayāmi ||*

« Misérables creatures, soyez sans crainte. Ces fleches qui ont fracassé le front de l'elephant de Śakra, en tombant sur vos corps éprouveraient une honte extreme. Fils de Sumitrā (Lakṣmana), arrête-toi, tu n'es pas un objet digne de mes ressentiments ! Moi, Meghanāda, je cherche Rāma, lui qui par le simple jeu d'un froncement de ses sourcils a dompté l'océan. »

VI *Bhayānaka* ou le Sentiment de Terreur II

est causé par un phénomène inattendu qui présage un danger ou un malheur. Nous en trouvons un exemple dans la stance suivante de *Śakuntalā* qui décrit l'irruption dans l'ermitage d'un éléphant excité par la peur .

*Tivrāghātapatihataṭataruh skandhalagnaikadantah
pādākrstavrataṭivalayāsangasañjātapāśah|
Mūrto vighnas tapasa va no bhinnasārangayūtho
dharmānyam praviśati gajah syandanālokabhītah||
Śakuntalā, I, 29*

« Une défense enfoncée dans le tronc d'un arbre qu'il a heurté d'un choc violent, entravé par des masses de lianes qui s'attachent à ses pieds, tel un obstacle incarné à la vie ascétique, dispersant les troupeaux de gazelles, un éléphant, épouvanté par la vue du char, entre dans notre ermitage »

VII *Bībhatsa* ou le Sentiment de l'Odieux C'est l'aversion qu'inspire la vue des cadavres gonflés, des chairs en putréfaction, des vers grouillant dans la vase et autres choses répugnantes. En voici un exemple extrait du *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti .

*Utkṛtyotkṛtya kṛtīm prathamam atha prthūcchophabhūyāmsi
māmsāny
amśasphukprsthapindādyavayavasulabhānyugrapūṭīni jagdhvā|
Ārtah paryastanetraḥ prakatitadāśanah pretarankah karankād
ankasthād asthisamsthaṁ sthaputaḡalam api kravyam avya-
gram atī||*

Mālatīmādhava, V, 16

« Ayant d'abord peu à peu arrache la peau et dévoré les masses fortement gonflées de la chair des épaules, des reins, du dos et des parties similaires, facile à atteindre et très nauséabonde ; ayant jeté un regard de tous les côtés, laissant voir ses dents, ce gueux de revenant s'empresse à manger tranquillement jusqu'à la chair collée aux os et aux jointures du squelette qu'il a posé dans son giron »

VIII. *Adbhuta* ou le Sentiment du Merveilleux C'est le sentiment que provoque un spectacle inat-

tendu ou surnaturel, mais cependant agréable.
La stance suivante en fournit un exemple.

*Dordandāncitacandrasekharadhanur dandārabhaṅgaḥ śyātā
tāṅkārādhanur āryatālacaritaḥprastāvanāḥśrīmadīdhanur
Drākṣaparyāplakapālasamputamīlatbrahmāṇḍabhūṇīśvara-
bhrāmīyālpinditacandimā latham aho nādyāpi te rāmīyati*]

Mahāvīracarita, I 54

« Ne de la rupture de l'arc puissent de Candrasekhara (Śiva, lit. « celui qui a la lune pour diadème ») dont le bras puissants lui ont imprimé leur marque le fracas retentissant — tambour proclamant les exploits juveniles de mon frère aîné — dont la violence concentrée se repercute dans le sein creux de l'œuf de Brahma (univers) formé par la jonction d'immenses cavités — comment ce fracas ne s'apaise-t-il pas encore ? »

A cette série de *rasas* certains auteurs ajoutent

IX *Sānta* ou le Sentiment du Calme. C'est le sentiment de tranquillité et de paix intérieure qui naît lorsqu'on a compris la vanité des desirs terrestres et contemple l'Être Suprême. Voici un exemple de cet état d'esprit.

*Rathyāntaś carataś tathā dhrtajaratkanthālavasyādhvugath
saṭrūsañ ca sakautukañ ca sadayam drstasya tair nāgaraiḥ
Nirvyājikṛtācitsudhārasamudā nidrāyamānasya me
niḥśankah karataḥ kadā karaputibhukṣām vilunthisyati*]

Sūhṛtyadarpana ch III

« Quand donc le corbeau viendra-t-il saisir sans crainte la nourriture mendée, déposée dans le creux de mes mains, alors que j'irai errant au bord des chemins, vêtu de vieilles guenilles en lambeaux, les citadins passant à côté me regardant avec crainte, curiosité et pitié, et que je serai bercé dans le sommeil par la joie d'un nectar de spiritualité sans artifice ? »

X *Vātsalya* ou Sentiment Affectueux qui est la tendresse des parents pour leurs enfants. En voici l'exemple dans une stance de *Raghuvamśa*.

*Uvāca dhātryā prathamoditam vaco
yayau tadīyām avalambya cāngulim|
Abhūc ca namrah pranipāśāksayā
pītur mudam tena tatāna so'rbhakah||*

Raghuvamśa, III, 25

« Lorsqu'il parvint à répéter les paroles d'abord prononcées par sa nourrice, qu'il sut marcher en lui étreignant le doigt et saluer gentiment en inclinant la tête, l'enfant fit accroître la joie du père »

Nous reviendrons dans un autre chapitre à la question du nombre des *rasas* et à leur classification.

CHAPITRE II

Les Bhāvas ou Éléments constitutifs des Sentiments.

Le *Bhāva* est le nom sous lequel on désigne les divers éléments qui en se combinant constituent la substance complexe appelée *rasa*. Ce nom se rattache à la racine *bhū-* « être », « exister », tout ce qui détermine l'existence d'un *rasa* est appelé *bhāva*. Bharata comprend sous ce terme tout ce qui fait ressortir le sens de l'œuvre poétique par les trois moyens de représentation, à savoir la recitation, le geste et la manifestation involontaire du sentiment (*vāg-angasālvopetān kāvyaṛthān bhāvayantīti bhāvāh*)

Chaque *rasa* comporte une idée centrale autour de laquelle il se développe. Ce noyau s'appelle *sthāyībhāva* « le caractère permanent ». Les caractères permanents des différents *rasas* sont les suivants : pour le Sentiment érotique, la tendresse (*rati*), pour le Comique, la gaîté (*hāsa*), pour le Pathétique, la douleur (*śoka*), pour la Fureur, la colère (*krodha*), pour le Sentiment héroïque, l'enthousiasme (*utsāha*), pour celui du Terrible, la peur (*bhaya*), pour l'Odieux, l'aversion (*jugupsā*), pour le Sentiment du Merveilleux, l'étonnement (*vismaya*), pour le Calme, l'apaisement (*śama*); pour l'Affection, l'amour de l'enfant (*vaṭsalatā*)

Un caractère permanent se développe en *rasa*

avec le concours de trois autres espèces de bhāvas : les *Vibhāvas* les Déterminants, les *Anubhāvas*, les Consequents, les *Vyabhuṭāribhāvas* ou les *Sañcāribhāvas*, les Accrèsions.

Les *Vibhāvas* ou les Déterminants sont les éléments qui rendent les caractères permanents abstraits susceptibles d'être sentis. Bharata comprend sous ce terme la connaissance ou la cognition qui en développant les trois catégories de représentation devient sentiment. *Vibhāvo vyjñānārtho* dit Bharata, *vibhāvyante nena vāṅgasattvābhinayā ityato vibhāvāḥ*.

Les différentes formes des *Vibhāvas* sont :

a) Les *Ālambanavibhāvas* ou « Déterminants Essentiels », c'est-à-dire, les éléments concrets auxquels s'attachent les caractères permanents pour se développer en sentiment de même qu'un musicien emploie des sons pour exprimer son idée musicale ou qu'un peintre se sert de figures humaines ou d'autres formes matérielles pour traduire sa conception de beauté.

b) Les *Uddīpanavibhāvas* ou « Excitants » qui stimulent le développement du caractère permanent en sentiment complet, de même que le fond d'un tableau en fait ressortir les figures centrales.

Les *Anubhāvas* ou Consequents, sont des manifestations extérieures qui font comprendre les sentiments intimes. Ce sont les regards, les gestes et les actes qui traduisent un état d'âme déterminé. Bharata désigne par ce terme tout ce qui fait réellement sentir les trois catégories de représentation. *Yadayam anubhāvayati vāṅgakṛtam abhinayam*.

Parmi ces manifestations extérieures certaines sont involontaires et se produisent lorsque le senti-

ment intérieur est excité, on les appelle *sattvajabhāvas* ou *sāttvikabhāvas* parce qu'elles résultent de la nature même de celui qui les éprouve, de la sincérité naturelle de son être *Iha hi sattvam nāma manahprabhavam*, dit Bharata, *tac ca samāhitamanastvād utpadyate Manahsamādhānāt ca sadyo nirvṛtīh* (« Ici le nom *sattvam* signifie le fait d'avoir pour origine le *manas* Il naît de l'état du *manas* concentré Il y a aussitôt apaisement du fait de la concentration du *manas* ») Les auteurs des Poétiques sanskrites énumèrent huit *sattvajabhāvas* Ce sont

(1) *Sveda*, transpiration, (2) *stambha*, stupeur, (3) *kampa*, tremblement, (4) *asru*, larmes, (5) *vaivarnya*, changement de couleur, (6) *romāñca*, horripilation, (7) *svarabheda*, voix brisée, (8) *pralaya*, défaillance

Voici quelques exemples des différents *Sattvajabhāvas* tels qu'ils ont été représentés par les poètes sanskrits

Śrīr esā pānir apy asyāh pārijātasya pallavaḥ |
Kuto'nyathā pataty esa svedacchadmāmrtadravam ||

Ratnāvalī, II, 17

« Elle est la déesse du bonheur, sa main même est comme une jeune feuille de *pārijāta*, sinon d'où tombe cette pluie de nectar sous forme de sueur? »

Tam vīksya vepathumafī sarasāṅgayastir
niksepanāya padam uddhṛtam udvahanī |
Mārgācalavyatikarākuliteva sindhuh
śailādhirājatanayā na yayau na tasthau ||

Kumārasambhava, V, 85

« En le regardant, toute tremblante, la tige de son corps couverte de sueur, avançant son pied levé pour le poser, comme une rivière arrêtée par un rassemblement de collines sur son chemin, la fille du roi des montagnes n'avancait ni ne restait immobile »

*Tanusparśād asyū daramukulile hanta nayane
 udañcadromāñcam vrajati jadalām angam akhulam|
 Kapolau gharmārdrau dhruvam uparatūśesavisayam
 manah sāndrānandam sprśati jhatiti brahma para-
 mam||*

Viśvanātha dans Sāhityadarpana, ch III

« Au contact de son corps mes yeux se ferment à moitié, tous mes poils se dressent, mon corps entier est pétrifié, mes joues sont mouillées de sueur, mon esprit devenu insensible à toutes les choses extérieures touche soudain à la joie intense qui est comme le *brahma* suprême »

Les *vyabhicārībhāvas* ou *sañcārībhāvas*, c'est-à-dire les « Accessoires » qui accompagnent les caractères permanents, soit en se confondant avec ces derniers, soit en en demeurant distincts, contribuent au développement du caractère permanent en *rasa* parce qu'ils lui communiquent dans leur ensemble le charme de la variété. *Bhāṭa* désigne par ce terme tout ce qui concourt particulièrement à la formation du *rasa*. Il l'explique ainsi *vi abhi ity elāv upasargau, caratir dhātuh Vividham ābhimukhyena rasesu carantīti vyabhicārīnah* (« *Vi* et *abhi* sont les deux préfixes; la racine est *car-*, les accessoires, c'est ce qui conduit vers le *rasa*, le sens de *caranti* est conduisent ») Les Poétiques sanskrits citent trente-trois accessoires. Ce sont

(1) *nirveda*, remords

*Itah pratyādeśāt svajanaṁ anugantum vyavasitā
 muhus tisthety uccair vadati gurusisyē gurusame|
 Punar dr̥ṣṭum bāspaprasarakalusām arpitavati
 mayī kr̥ṣṇe yaī tat savisam iva śalyam dahati mām||*

Śakuntalā, VI, 9

« Comme j'avais refusé de la recevoir elle a voulu s'en retourner avec ses compagnons, mais le disciple du *guru*,

qui lui-même est un *guru* lui ayant dit à haute voix « Rectes », elle a encore fixe sur moi, cruel, son regard trouble d'un flot de larmes et c'est ce qui me brule comme une flèche empoisonnée

(2) *qlānu*, faiblesse

*Kṛśalāyam iva muṣḍham bandhanād vipralīnam
hrdayakamalaśosī dūrino dīrgha olah|
Glāpayati paripāndu l sāmam asyāḥ sarītram
saradīya iva gharmaḥ ketal tgarbhapatram||*

Uttararāmacarita III, 5

« Jeune pousse naue, arrachée de son nœud un long et poignant chagrin dessèche la fleur de son cœur, fine son corps tout pâle et amaigri, comme la chaleur de l'automne fane les pétales au sein de la fleur *ketal* !

(3) *sankā*, apprehension

*Trastakāhāyanaḥ urangaviloladr̥ṣṭes
lasyāḥ parisphuritagarbhabharālasāyāḥ|
Jyotsnāmāyīva mrdubālamr̥nālalalpā
kravyādbhur angulatikā nīyatam viluptā||*

Uttararāmacarita, III, 28

« Alanguie par le fardeau de l'enfant pleinement développé qu'elle portait dans son sein, son regard s'agitait comme un petit faon effrayé qui n'a qu'un an, la petite liane de son corps faite de clair de lune, pareille à la tige tendre et jeune d'un lotus, elle a été certainement mise en pièces par des carnassiers »

(4) *asūyā*, envie

*Atha tatra pāndulanayena sadasi vihitam madhu-
dvisah|
Mānam asahata na cedipatīḥ paravṛddhumatsari
mano hi mānīnām||*

Sisūpālavadha, XV, 1

« Le Seigneur du Cedi (Śisūpāla) ne put endurer les honneurs rendus dans cette assemblée par le fils de Pāndu à l'ennemi de Madhu (Kṛṣṇa), car l'esprit de l'orgueilleux ne supporte pas l'élevation des autres »

(5) *mada* ivresse

*Ghūrnamānanayanam skhalatkatham
svedabindu madakūranasmitam|
Ānanena na tu tūvad īśvaras
caksusā ciram umāmukham papau||
Kumārasambhava, VIII, 80*

« L'œil d'Umā vacilla, sa parole s'entre-coupa, sous l'effet de l'ivresse un sourire parut sur son visage couvert de gouttes de sueur et ce visage Śiva le but non pas des lèvres mais du regard »

(6) *srama*, fatigue

*Sadyah purīparisare'pi śrīsamrdvī
sītā javāl tricalurāṇi padāni gatvā|
Gantavyam asti kiyad ity asakrd bruvānā
rāmūśrunah kṛtavalī prathamāvalāram||
Sāhityadarpana, ch III*

« Bien qu'ils fussent encore tout pres de la ville, Sītā, tendre comme une fleur de śrīśa, ayant fait trois ou quatre pas, prononça à plusieurs reprises « Faudra-t-il aller loin? » et pour la première fois fit venir des larmes aux yeux de Rāma »

(7) *ālasya*, indolence

*Kim api kim api mandam mandam āsattiyogād
aviralitakapolam jalpator akramena|
Asīthilaparīrambhavyūprataikakadosnor
avidulagatayāmā rātrir eva vyaramsīt||
Uttararāmacarita, I, 27*

« Je ne sais comment, je ne sais comment, doucement, doucement, par le fait de notre union intime, alors que joue contre joue nous devisions sans suite, nos bras tour à tour occupés à des étreintes vigoureuses, les heures passaient inaperçues et la nuit même s'écoula »

(8) *dainya*, abattément.

*Vrddho'ndhah patir eṣa mañcakagatah sthūnāvaśesam grham
kālo'bhyarnajalāgamah kuśalinī vatsasya vārtāpi no|*

*Yatnarañcitatañjābhanduqbhātā tthāgaceta parāñulā
drstvā garbhabhārāḍāṁ nupavāhām * tēṣā caron rodāt{}*

Sāhitya-larpana ch. III

« Le mari vieux et aveugle, le coler d'ite de la ma on
il ne reste que les potaux. Le su on de plus approche
on n'a même pu de bonn nouvelle du fil. Le cruch qui
contenait quelque goutte d'huile recueillie e grand pain
s'est brisé. L'anne par cette situation en voyant e bru
n'ingue par la gro e, la belle mere cède en larmes en
glots »

(9) *cintā*, vague tristesse

Kamagāu utt ya n adhurām ca nūtanmā *at tām
parvat-ut l bhavati yat sul hato pi jantuh'
Iac ceta ā mūrati nūnam at dhapāragm
bhūa-athurām janantāntara aubhātān{}*

Salantālā V, 2

« En voyant des choses charmantes en entendant des
douces paroles, l'homme, fut-il heureux, éprouve une vague
inquiétude il se rappelle dans sa pensée, sans d'abord en
avoir été conscient, les impressions persistantes, associées à
ses nuances intérieures »

(10) *moha*, trouble

*Vinś-ctum Sal yo na sul ham ite vā duhl ham ite vā
prameho nidrā vā l imu visavisarpah l imu madah{
Tava sparśe sparse mama hi parinddhendruyagano
vikāraś catanyam bhramayati ca samntilayati ca{}*

Uttararāmacarita I 35

« Incapable de décider si c'est joie ou douleur, si c'est
stupeur ou sommeil, poison qui coule ou ivresse, chaque fois,
chaque fois que je te touche, le trouble de tous mes sens fait
errer et aveugle ma raison bouleversée »

(11) *smṛti*, souvenir

*Smarasi sulanu tasmim parvate lakṣmanena
prativihitasaparyāsussthayos tāny ahūni{
Smarasi sarasanīrām talra qodāvarm vā
smarasi ca tadupāntesv āvayor varlanāni{}*

Uttararāmacarita, I, 26

« Te rappelles-tu, ô ma belle, les jours où dans cette montagne Lakṣmīnā nous entourait tous deux du bien-être de ses services? Te rappelles-tu la Godāvarī aux ondes exquises? Te rappelles-tu nos passe-temps sur ses bords? »

(12) *dhṛti*, fermeté

*Kṛtā dīnanipīdanām nijayane buddhvā vacovigrahaṃ
nauñlocya qarīyasīr api cirād āmusmukīr yātānāh|
Draṣṭavyaughāh parisañcitāh khalu mayā yasyāh kṛte sāmpratam
nīārāñjalīnūpi keralam aho seyam kṛtārthā tanuh||*

Vistānātha dans Sāhityadarpana, ch III

« Après avoir opprimé les malheureux après avoir enchaîné la voix et les actes de mes sujets, après avoir pendant longtemps négligé de s'inquiéter des supplices, si cruels pourtant, de l'autre vie, ce corps pour lequel j'avais accumulé des montagnes de richesses, ce corps, dis-je, se contente maintenant d'une simple poignée de riz sauvage »

Traduction Regnaud (Rhétorique Sanskrite)

(13) *vrīḍā*, pudeur, timidité

*Tayoh samāpattisu kātarānī
līñcid vyavasthāpitasamhṛtānī|
Hṛīyantraṇām lakṣanām anvabhūvan
anyonyalolānī vilocanānī||*

Kumārasambhava, VII, 75

« Brûlant d'envie de se rencontrer, mais se détournant après s'être rapidement croisés, leurs regards avides l'un de l'autre étaient aussitôt arrêtés par la pudeur »

(14) *capalātā*, légèreté, mobilité d'esprit.

*Anyāsu tūvad upamardasahāsu bhṛṅga
lolam vinodaya manah sumanolatāsu|
Mugdhām ajātarajasām kalikām akāle
vyartham kadhathayasi kim navamālikāyāh||*

Sāhityadarpana, ch III

« (Inconstante) abeille, amuse les instincts volages parmi d'autres tiges fleuries capables de supporter ton approche A quoi bon fatiguer prématurément et sans profit le tendre bouton du jasmin qui ne t'offre pas encore la poussière (dont tu fais ton miel)? »

Traduction Regnaud

(15) *harsa*, joie

*Nivālapadmasthimitena cal urā
nrpasya lāntam palatala - utānanam|
Mahodadheh pāra nendadar anā l
guruh prahar ah prababhūta nālmam*

Raghuvamśa III, 17

« De son regard calme comme un lotus qu'aucun vent n'agite, le roi buvait le bonheur de son fils et sa joie était si profonde qu'il ne pouvait se contenter de moins que l'océan à la vue du la lune ».

(16) *āvi ga*, desespoir

*Velollolal subhatal arunojrmbhana - lambhanvārtham
yo yo yalnah latham api amādhityate tam tam antah'
Bhūtvā bhūtvā pravarati balāt - o pī - celovl āra -
toyasyevāpratīhatarayah - satlalam - setum oghah|*

Uttararāmacarita III, 36

« Quelques efforts successifs que je fasse, tant bien que mal pour apaiser l'agitation et le desespoir de ma douleur débordante, je ne suis quel trouble de mon esprit s'élance avec violence, tel un cours d'eau dont le torrent que rien n'arrête, brisant et brisant la digue de sable ».

(17) *jadatā*, stupeur

*Sparsah purā parieto niyalam sa eva
sañjīvanaś ca manasah par losanas ca|
Santāpaja sapadi yah parihṛtya mārchām
ānandanena jadalām punar ātanoti|*

Uttararāmacarita, III, 12

« C'est le contact autrefois familier, c'est certainement lui, vivifiant et jouissant pour l'esprit c'est lui qui, me causant une brûlure soudaine, met fin à mon évanouissement et la force de joie m'envahit à nouveau de stupeur ».

(18) *garva*, arrogance

*Dallendrābhayadaksinair bhagavato vaivasvatād ā manor
dṛptānām dahanāya dīptanijak satrapratāpāgnibhuh|
Ādityair yadi vighraho nrpatibhir dhanyam mamaital tato
divyūstrasphuradugradIdhulīśīkhānīrājīlajyam dhanuh|*

Uttararāmacarita, VI, 18

LE RASA

ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE INDIENNE

« S'il y a bataille avec les rois de la race d'Aditya (race solaire) qui ont donné comme présent à Indra la sécurité, qui, depuis le temps du vénérable Manu, fils de Vivasvant, ont allumé le feu de leur propre majesté ksatrienne pour consumer les arrogants, — alors, bien soit mon arc dont la corde resplendit des flammes du feu formidable qui frémit dans les armes divines. »

(19) *visāda*, désespoir

*Vyarthamyatra harīndrasakhyam api me, vīryam harinām vrthā
prajñā jāmbavato na yatra, na galih putrasya vāyor api|
Mārgam yatra na viśvakarmatanayah kartum nalo'pi ksamah
saumitrer api paltrinām avisayas tatra priyā kvāsti me||
Durgāprasāda* — Commentaire sur le *Sāhityadarpana*

« Puisque mon alliance même avec le roi des singes est vaine, que l'héroïsme des singes et la sagesse de Jāmbavat demeurent inutiles, que même le fils du vent ne peut y passer et que même Nala, fils de Viśvakarman, est impuissant à s'y frayer un passage, à quoi bon seraient alors les flèches de Lakṣmana (fils de Sumitrā)? Où est ma bien-aimée? »

(20) *autsukya*, désir nostalgique

*Yah kaumāraharah sa eva hi varas tā eva caitraksapās
te commilitamālatīsuraḥbhayah praudhā kadambānilāh|
Sā caivāsmi tathāpi tatra suraśavyāpārālīlāvīdhau
revārodhasi velasītarutale cetah samutkanthate||
Sāhityadarpana, ch. III*

« Celui qui m'a prise jeune fille, c'est lui mon époux. Les nuits d'avril sont les mêmes, les mêmes aussi les aromates des *mālatīs* épanouies et les souffles pénétrants des *kadambas*. Moi aussi, je suis la même, et cependant mon âme languit après les jeux amoureux sous les arbres de rotang au bord de la Revā. »

(21) *nīdrā*, somnolence.

*Alasalatamugdhāny adhvasantāpakhedād
asīthilaparīrambhair dattasamvāhanāni|
Parimrdītamrñālīdurbalāny angakāni
tvam urasi mama krtvā yatra nīdrām avāptā||
Uttararāmacarita, I, 24*

« Tes membres graciles et langoureux d'un air par la lassitude du chemin parcouru faibles comme de tendres lotus broyées je les massai amoureusement par de légères et infatigables tандis que sur ma poitrine tu t'étais laissée aller au sommeil »

(22) *apasmāra*, demence

*Āśistabdhūmā rāṣṭrāra nīcar
lotabdhuyāl ārabhātārāra m'
Ph nānamānan pēṭa āpēṭa m'
asāv apēṭa ārinam ā' m'e'*

Sūśupātā adha III, 78

« Il se demandait si le maître des fleuves (l'océan) n'était pas en demence (en le voyant) embrasser la terre pousser de profonds mugissements se soulever en hautes vagues pareilles à ses bras (vivement) agités et vomissant de l'écume — Traduction Regnaud

(23) *supla*, sommeil (*svapna* selon *Viśvanātha*)

*Mām āl āśapranīṭabhujaṃ nīdayāśle sahetor
labdhāyās le latham apī mayā svapnasandarsanena
Peśyanti nām na lhalu bahuśo na śthalīdevatānām
mul lāsthūlās tarul īsalayase asrukūśh palanti*

Meghadūta 111

« Quand j'étends les bras dans le vide pour t'atteindre ardemment, rencontre enfin obtenue par hasard dans les visions du rêve, les divinités du lieu en me voyant ne peuvent s'empêcher de laisser tomber des larmes grosses comme des perles sur les bourgeons des arbres »

(24) *vi bodha*, reveil

*Jāne kopaparānmulhī priyatamā svapne dya drślā mayā
mā mā samsprśa pānineti rudatī gantum prarllā talah
No yūvad parirabhya cātukaśalair āsvāsayāmi priyām
bhrātas tāvad aham śathena vidhinā nidrādaridrah krtah*

Subhāsitavali, n° 1362 (*nidrādaridra*)

« Je sais que ma bien-aimée est fêchée contre moi. Aujourd'hui je l'ai vue dans un rêve » « Ne me touche pas avec la

dit-elle en pleurant et prête à s'en aller. Pendant que je m'apprêtais à consoler mon aimée par des etreintes et par des paroles flatteuses, oh ! mon frère, en ce moment même le sort trompeur me ravit le sommeil »

(25) *amarsa*, rudesse

Prāyaścittam carisyāmi pūjyānām vo vyatikramāt|
Na tv eva dūsayisyāmi śāstragrahamahāvratam||
Mahāvīracarita, III, 8

« Je ferai pénitence puisque j'ai manqué d'égards à des personnes aussi respectables que vous, mais je n'enfreindrai pas le vœu solennel que j'ai fait de prendre les armes »

(26) *avahittha*, feinte

Evamvādinī devarsau pārśve pitur adhomukhī|
Līlākamalapaṭrāṇi ganayāmāsa pārvatī||
Kumārasambhava, VI, 84

« Tandis que le devarsi tenait ce langage, Pārvatī, aux côtés de son père, baissait les yeux et s'amusait à compter les pétales d'une fleur de lotus »

Traduction Regnaud

(27) *ugratā*, violence

Pranayisakhīsalīlaparihāsarasādhugatair
lalitaśīrīsapuspahananair api tāmṃyati yat|
Vapusī vadhāya tatra tava śāstram upakṣipatah
patatu śīrasy akāṇḍayamadanda ivaśa bhujah||
Mālaśīlāmādhava, V, 30

« Puisque tu lèves l'épée pour frapper un être qui s'avançait lorsque des charmantes compagnes par jeu et plaisanterie font semblant de le frapper avec la fleur tendre du *śīrīsa*, que mon bras s'abatte sur ta tête comme la massue de Yama qui frappe à l'improviste »

(28) *mati*, raisonnement intérieur

Asamśayam ksātrapariqrahaksamā
yad ūryam asyām abhīlāsi me manah|
Satām hi sandehapadesu vastusu
pramānam antahkaranapravṛttayah||

Śṛkuntalā I, 19

« Sans nul doute elle est digne d'être épousée par un *ksatriya*, puisqu'un esprit aussi noble que le mien est attiré vers elle. Dans les circonstances douteuses en effet le *ksatriya* règle leur conduite d'après leur conscience intime. »

(29) *vyādhi*, maladie

*Pāndu ksāmam padanam hṛdayam cara am tarālarām ca
tāpāh* |

Āvedayati mitāntam I setrigurogam sa hi hṛdayatah |

Sāhityadarpana, ch. III

« La figure pale et emacée, ton cœur débordant de sentiment, ton corps élanqué, tout cela mon œil annonce à coup sur une maladie grave au fond de ton cœur. »

(30) *unmāda*, folie

*Iraṇqubhīrābhāṅgā I subhūtaṅghasrenīra anā
vikarsanti phenam vasaṇam iva saṅghrambhātīlūlam* |
*Padāviddham yānti skhalitam abhisandhāya bahū
nadībhāveneyam dhruvam asahanā sā parinatā* |

Vil ramorvasī, IV, 52

« Elle fronce ses ondes comme des sourcils, des files d'oiseaux effrayés lui servent de ceinture, elle ramasse l'écume comme un vêtement dénoué par la passion et marche d'un pas incertain en trebuchant et en hésitant sans cesse. — c'est elle, l'impatiente (*Ūrpaśī*) qui s'est certainement engloutie en rivière. »

(31) *marana*, mort

Rāmamanmathaśareṇa tādītā duḥśahena hṛdaye nisācari |
Gandhavadrudhiracandanokṣitā jīvitesavasatīm jagāma sū |

Raghuvaṃśa, XI, 20

« La *rāksasī* atteinte au cœur par la flèche mortelle de Rāma et arrosée de sang comme d'une couche de santal odorant, descendit au séjour du maître de la vie (*Yama*, dieu des enfers et de la mort). » — Traduction Regnaud

(32) *trāsa*, épouvante

*Nastam varsavarair manusyagananābhūvād apāsya trapām
antah kañcukikañcukasya viśati trāsād ayam vāmanah* |

*Paryantāśrayibhir nṛjasya sadrśam nāmnah kirātaih kṛtām
kubjā nīcatayaiva yānti śanakaiḥ ātmekṣanāśankinaiḥ||*

Ratnāvalī, II, 3

« Les eunuques qui ne sont pas considérés comme des hommes, se sont enfuis sans vergogne, ce nain que voici s'est fourré de peur dans les vêtements du chambellan, les *kirātas* réfugiées aussi loin que possible ont agi en conformité avec leur nom, les bossus de crainte d'être vus se sont encore plus recroquevillés »

(33) *vitarka*, réflexion.

*Drstis trñikṛtājagatrayasatthvasārā
dhitroddhatā namayatiḥ gatir dharitṛim|
Kāumārake'pi girivad gurutām dadhāno
vīro rasāḥ kim ayam ety uta darpa eva||*

Uttararāmacarita, VI, 19

« De son regard, il considère comme un fétu de paille l'essence des trois mondes, son allure a la fois noblé et fière, semble courber la terre, dès son enfance, il porte en lui la gravité d'une montagne. Est-ce le sentiment héroïque en personne qui vient à moi ou est-ce l'orgueil? »

Ainsi le *Śṛngāra rasa*, Sentiment érotique se développe de son *sthāyibhāva*, caractère permanent qui est *raśi*, la tendresse, et qui se rattache à l'*ālambanabhāva*, Déterminant Essentiel, c'est-à-dire à l'être aimé, s'accroît sous l'influence de l'*uddīpanabhāva*, l'Excitant, tel que printemps, clair de lune, etc, se manifeste par les *anubhāvas*, Conséquents, sous forme de tendres regards, étreintes, etc, et de *sattvajabhāvas*, les Conséquents spontanés : *romāñca* (hennissement de poils), frémissement au son de la voix aimée paroles embarrasées lorsqu'on s'adresse à l'être aimé, etc Enfin, le sentiment érotique est stimulé par les *vyabhicāribhāvas*, les éléments accessoires tels que joie, inquiétude, etc

Si l'on se représente l'esprit humain comme un cours d'eau (ce qui est plus plausible que de le concevoir comme une espèce de disque de gramophone ne faisant qu'enregistrer les impressions) les *sthāyībhāvas* pourront être comparés aux lames de fond du courant, les *vyabhicāribhāvas* aux reflets qui se produisent à la surface et changent d'aspect suivant les conditions extérieures de vent et d'éclairage, — tantôt étincelant au soleil, tantôt s'éteignant à mesure que s'épaissit le crépuscule — et les *anubhāvas* (y compris les *sattvajabhāvas*) aux signes extérieurs qui indiquent la direction et la rapidité du courant. Tout ceci constitue le fleuve, le *rasa* un état d'esprit détermine, un certain degré de développement de l'âme humaine.

Bien que les *sthāyībhāvas*, *vibhāvas*, *anubhāvas* et *vyabhicāribhāvas* soient tous également indispensables pour que le *rasa* atteigne à sa plénitude, ces éléments sont si étroitement liés entre eux qu'il suffit d'en représenter un pour que l'imagination de l'auditeur évoque aussitôt les autres.

Les auteurs de l'*Ālankāra* sanskrit considèrent comme définitives leurs listes de *sattvajabhāvas* et *vyabhicāribhāvas*. Or il est évident que nombre d'autres manifestations spontanées du sentiment peuvent être rangées comme de juste dans la catégorie des *sattvajabhāvas* de même que tels ou tels accessoires non compris dans la liste « officielle », mais qui contribuent à stimuler le sentiment, peuvent être considérés comme des *vyabhicāribhāvas*.

On peut reconnaître des étapes parfaitement distinctes du développement et du déclin des éléments (*bhāvas*) dont l'ensemble constitue un *rasa*, comme,

par exemple, la naissance et l'apaisement du sentiment de la jalousie, sentiment secondaire qui accompagne souvent celui d'amour. Les auteurs des traités de poétique sanskrits désignent la naissance d'un sentiment secondaire (*bhāvas*) sous le nom d'*udaya* (origine), et le moment de son déclin sous celui de *sānti* (apaisement).

Lorsque le même objet fait naître deux sentiments différents on parle d'un *Bhāvasandhi* ou Conjonction des Sentiments. Ainsi la vue d'une charmante personne peut éveiller des sentiments à la fois d'amour et de désespoir, si l'objet de sa passion demeure inaccessible au héros.

Nayanayugāsecanakam mānasavrttyāpi duṣprāpam |
Rūpam idam madirākṣyā madayati hrdayam dunoṭi ca me ||
Sāhityadarpana, ch III

« Si rafraîchissante à mes yeux et cependant si difficile à atteindre même en imagination, cette image de la belle aux yeux pleins d'ivresse emivre mon cœur et me tourmente à la fois »

Lorsque divers sentiments contradictoires s'emparent du cœur, on est en présence d'un cas de *Bhāvaśabalatā*, complexe de sentiments. Ainsi lorsqu'un guerrier se prépare au combat, il est partagé entre l'enthousiasme héroïque pour sa cause, la foi en Dieu, l'amour pour sa bien-aimée, la haine de l'ennemi, etc. Cependant pareilles combinaisons de sentiments exigent du poète un art très-subtil, sinon l'équilibre risque d'être rompu en faveur d'un sentiment et au préjudice de tous les autres, et d'autre part le sentiment central du drame ou du poème encourt le danger d'être noyé ou faussé.

Exemple

*Kṛtālāṅgam saśalāśmanah līlā ca lalāṅgāḥ pūrṇaś
 dosānām prasamānya me ratim aślokaḥ prāṇam aślokaḥ
 Kim val śyanti apalān asāhi līlā bhāṣa ślokaḥ prāṇaślokaḥ
 cetah śāsthrām upaśi līlā bhāṣa ślokaḥ prāṇaślokaḥ*

Kālidāsa cite dans la Sūti Taittīrīya 1. 1. 1

« Comment une mauvaise action et la débauche de la race humaine ? Oh puisse je la voir encore ! Le poète de la science sacrée destinée à reparer les erreurs. Oh que son visage est beau même dans la colère ! Que diront les sages purs de tous péchés ? Même d'un tel vice elle demeure inaccessible. Sous calmé mon esprit. Oh quel est le jeune heureux qui boira des baisers sur sa lèvre.

Lorsqu'un *bhāva* a pour origine, ou un *rasa* pour axe un personnage inadéquat ou un objet indigne, les traites de poétique sanskrits désignent pareils cas sous le nom de *bhāvābhāsas* ou *rasābhāsas* Pseudo-Sentiments. Un sentiment d'amour se développant autour d'un héros secondaire rival du héros principal, ou ayant pour objet soit des personnes vénérées telles que l'épouse d'un maître spirituel ou d'un ermite, soit une personne de classe inférieure ou un animal, une affection ressentie par un des partenaires alors que l'autre demeure indifférent, un sentiment de tendresse qui va à plusieurs personnes à la fois, tels sont les exemples du Sentiment Pseudo-Érotique. Il arrive fréquemment que le sentiment éprouvé par le héros demeure sans réponse. Dans ce cas, les traites de poétique qui se placent toujours soit au point de vue du poète, soit à celui de l'auditeur, considèrent que le sentiment érotique n'a pas atteint son plein développement, car le public ne ressent pas alors le plaisir exquis que lui procure la représentation d'un sentiment réciproque. Décrive un sen-

ement de timidité lorsqu'il s'agit des amours de
 et artifices, c'est fausser le sentiment, commettre un
rasābhāsa

De même, des sentiments humains appliqués à
 des animaux ou à des objets inanimés, offrent un
 exemple de *rasābhāsa* ainsi que c'est le cas dans cette
 délicate stance du *Kumārasambhava*

दृष्ट्वा दूरस्थं प्रसन्नं मुनिपुत्रं
 तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव
 तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव
 तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव प्रसन्नं तत्रैव

Kumārasambhava, III, 36

Et celle qui reconnoît sa bien-aimée, se mit à boire
 le miel ou le même calice de fleur, l'antilope noire se mit
 à brouter de la corne la femelle qui fermait les yeux sous
 le contact

Et de même lorsqu'un sentiment de colère s'adresse
 à une personne vénérée, telle que le maître spirituel,
 ce n'est plus un Sentiment de Fureur (*Raudrarasa*)
 mais de fureur faussée (*raudrarasābhāsa*) Lorsqu'un
 être vil éprouve un sentiment de calme qui lui est
 impropre, c'est un cas de *śāntarasābhāsa* Un senti-
 ment comique est faussé (*hāsyarasābhāsa*) lorsqu'il
 s'exerce contre un maître spirituel ou autre person-
 nage digne de respect L'enthousiasme excité par des
 actions telles que le meurtre des brahmanes ou attri-
 bué à des êtres vils, constitue un sentiment héroïque
 faussé (*vīrarasābhāsa*) Le sentiment de peur chez
 un personnage supérieur est considéré comme un
 cas de *bhayānakarasābhāsa*

Le caractère inadéquat qui fait d'un sentiment
 un sentiment faussé peut procéder indifféremment
 d'une incompatibilité de temps, de lieu, de la nature
 des personnages, de leur âge ou condition, ainsi que
 d'autres circonstances similaires.

CHAPITRE III

Analyse des Rasas.

Les auteurs des traités de poétique sanskrite ont suivi et analysé l'évolution des différents sentiments avec un soin minutieux qui parfois risque de paraître un peu scolastique, mais qui témoigne de la finesse de leur observation et de la subtilité avec laquelle ils savaient relever les nuances les plus délicates de chaque sentiment

Le Sentiment Érotique se subdivise *grosso modo* ainsi

1^o L'Érotique en Réunion (*sambhogasrngāra*)

*Alasalalitamugdhāny adhvasampātakhedād
aśīthilaparīrambhair dallasamvāhanāni |
Parimrditamrñālidurbalāny angakāni
tvam urasī mama kṛtvā yatra nidrām avāptā ||*

Uttararāmacarita I, 24

« Tes membres graciles et langoureux, alanguis par la lassitude du chemin parcouru, faibles comme des tiges de lotus broyées, je les massai amoureusement par des caresses infatigables, tandis que sur ma poitrine tu t'étais laissée aller au sommeil »

2^o Le Sentiment Érotique en Séparation (*vipra-lambhasrngāra*)

Le Daśarūpa ajoute encore une troisième catégorie

le *anyoga* « non-union », qui a lieu lorsque les amants ne peuvent pas s'unir pour des raisons indépendantes de leur sentiment. Ce n'est qu'une subordination du *vipralambhasrngāra*.

Le *Sambhogasrngāra* (Sentiment Érotique en Réunion) a lieu lorsque les amants sont réunis dans le bonheur réciproque. Les auteurs dramatiques sanskrits en font ordinairement le dénouement d'une histoire d'amour après avoir fait un emploi ingénu de l'autre variété du sentiment érotique.

Le Sentiment Érotique en Séparation (*vipralambhasrngāra*) est celui de deux amoureux qui sont desunis bien que leur sentiment réciproque se soit déjà précisé. Pareille situation est rendue possible puisque, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, la présence d'un des éléments constituant le *rasa* permet d'évoquer tous les autres par la seule force de l'imagination. Il peut arriver que les deux protagonistes tombent amoureux après s'être simplement vus, ou même après avoir entendu parler l'un de l'autre sans jamais avoir échange des paroles de tendresse. C'est ce qu'on appelle *pūrvarāga* ou L'Amour précédant le Contact Direct. Exemple

*Falah sunandāvacanāvasāne
lajjām tanūkritya narendral anyā
Drstyā prasādāmalayā kumāram
pratyagrahīt samvaranasrapra*

Raghuvamśa, VI 80

* Après les paroles de Sunandā la fille du roi surmontant sa pudeur et jetant au prince un regard plein de bienveillance, sembla l'accueillir avec une guirlande nuptiale »

Pour les auteurs sanskrits voir une personne en rêve ou par l'effet d'une opération magique, suffit

pour éprouver le sentiment erotique de ce genre.

La séparation ou tout au moins une rupture momentanée peut avoir lieu parce que l'un des amoureux est froissé par les paroles ou la conduite de l'autre (*Māna*, Dépit)

*Bhṛūhaṅga n na lāroṣṭi roṣṭi mūhur muḡdheksane kevalam
nīlīpṛeṣṭhūṛilādharāṇavaratam nīśvāsam vyojjhasi|*

*Vīṇam nāpi vādāṣṭi tisthasi parām pradhujālanamrūṇanā
jogorāṭe śtimūḷe tūptdayalī mām gūḍhaprahāropanah||*

Priyadarśikā, IV, 3

Oh belle aux jolis yeux tu ne froisses pas tes sourcils, tu ne fais que pleurer sans cesse et ta lèvre légèrement gonflée laisse passer des soupirs continuels. Tu ne dis pas un mot, perdue dans tes pensées, le visage incliné, et ta colère refreinte me torture comme une blessure cachée »

Il peut arriver également que l'amoureux soit obligé de partir en pays étranger ou de s'exiler par ordre d'un supérieur (*Pravāsa*, Séjour au loin). Ce dernier cas est développé dans le beau poème lyrique de Kālidāsa, le *Meḡhadūta*

Un autre cas de *vipralambhaśṛṅgāra* est la séparation par la mort de l'un des amoureux, ou par quelque autre cause qui leur ôte l'espoir de se réunir. (*Karunavipralambha*, Séparation Pathétique)

Exemple

*Hā hā devī sphuṭatī hṛdayam dhvamsate dehābandhah
śūnyam manye jagad aviralajvālām antar jvalāmi|*

*Śīdanī andhe tamasi vidhuro majjati vāntorātmā
viṣṇumohah śhagayati katham mandabhāgyah karomi||*

Uttararāmacarita, III, 38

« Ah, reine, mon cœur se brise, les liens de mon corps se rompent, l'univers me semble désert, sans cesse je brûle d'une flamme intérieure, mon âme épuisée semble plonger, égarée, dans une aveugle nuit, de toutes parts une terreur m'envahit. Que faire, malheureux que je suis? »

Le *pravāsaṃpralambha* est une séparation plus ou moins benevole et à laquelle, par conséquent, on peut mettre fin, tandis que dans le *karuṇaṃpralambha* la reunion est absolument au-dessus des forces des heros. Comme les drames sanskrits n'ont jamais un denouement tragique, le mort de l'un des protagonistes en cas de *karuṇaṃpralambha* est toujours suivie soit d'une resurrection miraculeuse, soit de quelque prediction annonçant aux amoureux qu'ils seront reunis dans la vie future. Cette variete du « Sentiment Érotique en Séparation » rappelle de tres pres le « Sentiment Pathétique », avec cette difference toutefois qu'elle est dominee par l'element d'amour et de tendresse et aussi par l'espoir d'une reunion future, si lointaine qu'elle soit. Or, ce dernier trait manque entierement au Sentiment Pathétique.

Le Sentiment Érotique assume des formes et des expressions differentes suivant le Determinant Essentiel auquel il est subordonne, aussi les auteurs des Poetiques sanskrits se sont-ils complu à une classification minutieuse des heros et des heroïnes suivant leur temperament, leur âge et la situation où ils se trouvent.

Le heros est toujours conçu comme un esprit noble (*dhīra*), il peut etre, d'autre part, pondere (*dhīro-dāṭṭa*), ou hautain (*dhīroddhata*), ou gai et insouciant (*dhīralalita*) ou bien doux (*dhīraprasānta*). Le sentiment Érotique se manifeste de differentes façons suivant l'attitude du heros à l'égard de l'herome : il peut se montrer impartial vis-à-vis de toutes ses femmes (*dakṣina*), ou bien insolent (*dhṛsta*), fidèle (*anukūla*) ou ruse (*satha*). Les quatre differentes caractères combines avec les quatre differentes atti-

tudes permettent de distinguer seize manières de présenter le héros

Les manifestations du sentiment Érotique varient également en ce qui concerne l'héroïne. Les traités de Poétique classent d'abord l'héroïne en trois catégories principales suivant qu'elle appartient au héros (*svīṇā*) ou à un autre que le héros (*anyā*), ou qu'elle est courtisane (*sādhārāṇī*). La première catégorie implique la subdivision en jeune enfant naïve (*mutqdhā*), adolescente (*madhyā*) et adulte hardie (*pragalbhā*). Parmi les *madhyās* et les *pragalbhās* on distingue trois subdivisions, suivant qu'elles sont capables de se maîtriser (*dhīrā*), qu'elles en sont incapables (*adhīrā*) ou qu'elle n'en sont capables qu'à moitié (*dhīrādhīrā*). Une division subséquente de chacune de ces six catégories est établie suivant le rang que l'héroïne tient dans l'affection du héros, elle est soit « supérieure » lit. « l'aînée » (*jyesthā*) ou « inférieure », lit. « la cadette » (*kanīsthā*).

L'héroïne qui appartient à un autre que le héros (*anyā*) peut être soit une femme mariée (*parodhā*) soit une jeune fille (*kanyakā*). Il n'y a aucune subdivision pour les héroïnes courtisanes (*sādhārāṇī*).

Les manifestations du Sentiment Érotique se distinguent également suivant la situation (*avasthā*) de l'héroïne vis-à-vis du héros. Ces différentes *avasthās* sont au nombre de huit : (1) *svādhīnabhartrkā* (celle qui a un amant soumis), (2) *khanditā* (celle qui est maltraitée par son amant), (3) *abhisārikā* (celle qui va au rendez-vous rejoindre son amant), (4) *kalahāntarītā* (celle qui est séparée de son amant à la suite d'une querelle), (5) *vipralabdhā* (celle qui est délaissée), (6) *prositabhartrkā* (celle dont le mari est

absent) (7) *pāradāsyajā* (celle qui a tout à fait oublié pour recevoir son amant), (8) *virahānāthitā* (celle qui languit en l'absence d'un amant qui lui est si cher malgré lui) Comme chaque heros ou héroïne des seize catégories (treize *śūpās*, deux *anayā* et une *sādhārānī*) peut se trouver dans chacune de ces huit situations, il s'ensuit qu'une heros ou héroïne sanskrit peut se présenter sous non moins de 384 aspects, dont chacun demande une expression différente du Sentiment Érotique. La tendance à la subdivision va encore plus loin mais les grandes lignes que nous venons de retracer suffisent à donner un exemple de la méthode appliquée et des résultats auxquels elle aboutit.

Les subtiles divisions et subdivisions des heros et des héroïnes risquent de paraître pédantesques et superfétatoires. Elles montrent cependant que les auteurs des Poétiques sanskrites ressentaient vivement l'extrême complexité du Sentiment Érotique, appréciaient la place importante qu'il tient dans l'existence et savaient observer avec beaucoup de finesse la diversité de ses multiples manifestations¹.

Le Sentiment Comique qui résulte de la révélation soudaine de quelque incongruité ou absurdité, est subdivisé par les auteurs des Poétiques sanskrites en deux catégories, à savoir (1) Le Comique subjectif (*ātmasītha*) lorsque le personnage ressent intérieurement la drôlerie d'une chose ou d'une situation sans

1 Herbert Spencer dans sa célèbre analyse de l'amour distingue dans ce sentiment seize éléments divers. Cf. aussi Stendhal, *De l'Amour*. Rappelons aussi à titre d'exemple ce mot d'Anna Karenine héroïne de Tolstoï « S'il y a autant d'intelligences que de têtes, il y a autant de genres d'amour que de cœurs ».

qu'elle se manifeste nécessairement par le rire ou autres gestes d'hilarité; (2) le Comique objectif (*parasitya*) lorsque l'auditoire se sent amusé bien que le personnage qui en est la cause n'éprouve aucune gaieté et même parfois ne se doute point qu'il l'excite chez les autres.

L'expression extérieure du Comique est généralement le rire dont les auteurs sanskrits distinguent six variétés : les personnages nobles (*uttama*) ont un léger sourire (*smita*) ou un sourire (*hasita*) ; les gens ordinaires (*madhya*) sont caractérisés par le rire (*vihasita*) ou rire bruyant (*avahasita*), tandis que les gens vulgaires (*nīca*) rient à gorge déployée (*apahasita*) ou en se tenant les côtes (*atīhasita*).

Le Sentiment Pathétique peut avoir pour origine (1) la perte d'un être très cher, si intimement lié à notre vie que sa disparition atteint au plus profond de notre cœur, comme, par exemple, la perte d'un enfant ou d'un époux, (2) quelque grand malheur, quelque événement qui modifie notre existence à tel point que nous nous sentons désespérés et incapables de nous readapter à cette nouvelle situation. Dans l'un et l'autre cas, c'est un bouleversement soudain et irrésistible de toute notre vie qui nous laisse sans force et impose à notre esprit une espèce de torpeur qu'on appelle désolation. La brusquerie et l'inductibilité des événements extérieurs d'une part, notre impuissance à leur résister d'autre part, tels sont les éléments constitutifs du sentiment pathétique. Il ne se déploie pas tant qu'il nous reste quelque espoir de nous tirer de la situation ou de trouver quelque remède contre le malheur qui nous frappe. C'est en quoi il diffère de la Situation Pathétique.

(*karunaprālambha*) qui n'est qu'une variété du sentiment Érotique et dans laquelle, comme nous l'avons vu, il subsiste un espoir de réunion future.

Le Sentiment de l'Injure naît de la colère excitée par l'injure d'un ennemi et se traduit en paroles et en gestes qui respirent l'ex vengeance. Son Déterminant Essentiel (*ālambanaribhāva*) est toujours un ennemi et les actes de ce dernier sont les Excitants (*anubhāvās*). Les gestes, les paroles et les actes par lesquels le héros donne libre cours à son ressentiment sont les Conséquents (*anubhāvas*), les regards furieux, l'emportement, le frémissement, le déhincement, etc., sont les accessoires (*vyabhi-cāribhāvas*) du Sentiment Injurieux.

Le Sentiment Heroïque se distingue par l'enthousiasme (*utsāha*) qu'on éprouve à vaincre un adversaire ou une difficulté. C'est en quoi il diffère du Sentiment de l'Injure qui a pour motif principal la colère. Le Déterminant Essentiel du Sentiment Heroïque est la personne ou l'obstacle qu'il s'agit de vaincre ou de surmonter, l'attitude de l'adversaire ou les circonstances dans lesquelles se présente la difficulté constituent l'Excitant. Les Conséquents impliquent la recherche d'assistance et la préparation de la victoire, la fermeté, la résolution, l'orgueil, le raisonnement, etc., sont les accessoires du Sentiment Heroïque.

Les auteurs des Poétiques sanskrites distinguent généralement quatre aspects du Sentiment Heroïque, à savoir (1) L'Heroïsme Généreux (*dānavīra*), par exemple, Karna dans le *Mahābhārata* (2) L'Heroïsme du devoir (*dharmavīra*), par exemple, Rāma de l'*Uttaracarita* (3) L'Heroïsme Guerrier (*yūddhavīra*), par exemple, Bhīma du *Venisamhāra* (4) L'He-

troisième Miséricordieux (*dayāvīra*). par exemple, l'imultavāhana du *Naqānanda*. Cette classification cependant est loin d'être complète : tout noble sentiment désintéressé et courageux peut atteindre à l'héroïsme et le penseur qui a le courage de tirer des conclusions logiques de ses conceptions religieuses ou sociales peut acquiescer en certaines circonstances le droit de figurer parmi ceux qui personnifient le Sentiment Héroïque.

Le Sentiment du Terrible, dont le caractère permanent est la terreur, est excité par des sons épouvantables, par des êtres ou des phénomènes monstrueux susceptibles de causer un mal physique au personnage qui éprouve le sentiment en question. Des gestes menaçants etc., de la part de ce qui provoque ce sentiment, en constituent les Excitants. Ses Conséquents sont la pâleur, le tremblement, la tentation de fuir à la vue du Terrible. L'épouvante, le désarroi, la prostration, voire la mort sont les Conséquents Accessoires du Sentiment du Terrible.

Le Sentiment de l'Odieux est excité par une odeur nauséabonde, par la vue des choses laides, difformes, putréfiées, ainsi que par des récits repugnants. Des insectes grouillant dans la vase etc. en sont les Excitants, ses Conséquents impliquent les gestes par lesquels l'acteur détourne sa tête, se bouche les oreilles et les yeux, pince les lèvres, crache, ou fait semblant de vomir. Le malaise, l'agitation, les convulsions, voire la mort sont les Accessoires du Sentiment de l'Odieux.

Celui-ci offre de nombreuses analogies avec le Sentiment du Terrible, certains Conséquents et Accessoires sont communs à tous les deux. Cependant le Sentiment de l'Odieux implique une espèce

d'indépendance presque d'indifférence vis-à-vis de l'objet qui l'excite, tandis que le Sentiment du Terrible est toujours double d'un sentiment d'impuissance, de détresse en présence du danger. Nous reviendrons encore à cette question au cours de notre exposé.

Le Sentiment du Merveilleux procède de la vue d'un phénomène inattendu et plus int ou d'un être surnaturel. La mesure des qualités merveilleuses du phénomène ou de l'être en question sont dans l'occurrence les Excitants. Les Conséquents sont la stupefaction, l'horripilation (*romāñca*), les exclamations, les yeux grand ouverts etc. L'hésitation, le trouble, l'excitation, la joie etc. sont les Accessoires du Sentiment du Merveilleux.

Nous verrons plus loin que ce Sentiment est toujours présent dans tous les autres dont il constitue en quelque sorte le ton sous-jacent.

CHAPITRE IV

Quelques conventions au sujet des Rasas.

La théorie des *rasas* s'est développée des représentations dramatiques, au cours du temps on en vint à fixer quelques procédés de convention servant à mettre en scène les différents *rasas*. Chaque œuvre dramatique se développait autour d'un sentiment déterminé et au cas même où l'on y introduisait des scènes représentant quelque autre sentiment, leur place était si soigneusement limitée qu'elles ne servaient, dans leur ensemble, qu'à rehausser l'effet du sentiment central de la pièce. Chaque sentiment était symbolisé par une couleur déterminée et placé sous le patronage de telle ou telle divinité tutélaire. Il se peut que la couleur du rideau ait été adaptée au sentiment principal de la pièce représentée et que, parmi les divinités que l'on célébrait sur la scène avant le commencement du spectacle, on ait rendu des honneurs particuliers à la divinité tutélaire du drame.

La couleur symbolique du Sentiment Érotique est le vert foncé (*śyāma*), sa divinité tutélaire *Viṣṇu*. Les amours de ce dernier, incarné en *Kṛṣṇa*, ont été maintes fois célébrées dans la poésie sanskrite.

Le Sentiment Comique a pour emblème la couleur blanche (*śīta*), il est patronné par les génies, compa-

gnons de *Siva* La sauvage gaîté et les facettes de ces genies sont bien connues dans la mythologie indienne

La couleur du Sentiment Pathétique est celle du pigeon (*kapola*), sa divinité tutélaire *Yama*, dieu de la mort, dont le choix, ici, n'est que naturel

Le Sentiment de Fureur a pour emblème le rouge (*rakta*), pour divinité tutélaire *Rudra*, dieu de la destruction, dont la place, par conséquent, semble ici toute indiquée

Le Sentiment Heroïque est symbolisé par la couleur jaune (*gaura*) et place sous la protection d'*Indra*, roi du ciel

La couleur emblématique du Sentiment de Terreur est le noir (*kṛṣṇa*), sa divinité tutélaire *Kāmadēva* dieu de l'amour dont les épouvantables attaques contre des gens qui ne s'y attendent point, sont fréquemment le sujet des mythes indiens (*Visvanātha* désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa* *Kāla*, le Temps)

Le Sentiment de l'Odieux a pour couleur le bleu (*nīlavarna*), pour divinité *Mahākāla*, le Temps Éternel, qui transforme jusqu'aux plus belles choses en objets d'aversion et de dégoût

Le Sentiment du Merveilleux est symbolisé par la couleur de l'or (*pīṭa*), sa divinité tutélaire est *Brahmā*, le premier ne parmi les dieux. On comprendra ce rapprochement si l'on considère que le Sentiment du Merveilleux, de l'étonnement se retrouve à la source de tous les autres sentiments (*Visvanātha* désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa* les *gandharvas*, chanteurs célestes)

Le Sentiment de l'Apaisement apparaît, nous dit-on,

luteux comme les jasmins et argente comme la lune (*laundendusundaracchāya*) il est patronné par *Nārāyana* divinité qui repose, en une tranquillité souveraine, sur l'Océan Éternel en lequel, suivant la mythologie indienne, l'univers se dissout à la fin de chaque cycle de la création.

Le Sentiment d'Affectio*n* a pour emblème la couleur rose comme l'intérieur d'un lotus (*padmagarbha-
cchati*), ses divinités tutélaires sont les Mères des Mondes (*lohamātarāḥ*), personnalités assez vagues (de même que les *digbālā*, déesses des quatre points cardinaux), personnification de la tendresse.

CHAPITRE V

Les Relations Mutuelles entre les Rasas.

On compte généralement huit *rasas*. Dans son chapitre vi Bharata n'en décrit également que huit, cependant dans le chapitre xxii, *śloka* 3 sur le *sāmānyābhinaya* il en mentionne neuf et dans le chapitre xvii, page 187 (éd. Nirnayasāgara Press), il parle du Sentiment Affectueux (*vātsalya*) Étant donné les différents remaniements qu'a subis le *Nāṭya-śāstra*, à diverses époques, il est très possible que les mentions qu'on trouve dans les derniers chapitres y aient été introduites postérieurement. Le *vātsalya* en tant que sentiment distinct n'est mentionné que dans les Poétiques des Vaisnavas et chez Viśvanātha Udbhata est le premier auteur qui mentionne le Sentiment du Calme (*sānta*) comme un rasa spécial; son point de vue est adopté par la plupart des auteurs postérieurs, Rudrabhatta, Hemacandra, les deux Vāgbhaṭas, Bhoja, Viśvanātha, Vidyādhara, etc. Dhanañjaya se refuse à reconnaître le sentiment du Calme. Rudrata introduit un nouveau rasa qu'il appelle *preyas* (amitié), son exemple est suivi par Bhoja dans son *Sarasvatīkañṭhābharana*. Cependant dans son *Śrīṅgāraprakāśa* il attribue la prédominance exclusive au Sentiment Érotique. Mammata admet

le *sānta* dans la poésie mais non dans les œuvres dramatiques. Bhānu datt est le seul auteur qui mentionne parmi les sentiments littéraires le *māṇā* (illusion).

Le charme tout particulier qui se dégage de l'affection des parents pour l'enfant a été largement utilisé en littérature, les enfants figurent parmi les plus belles créations du théâtre sanskrit (par exemple dans le *Mr̥cchakatika*). Cependant, il semble douteux que l'affection pour l'enfant mérite une place à part dans la liste des sentiments littéraires. C'est plutôt une combinaison de l'Érotique et du Pathétique. Le caractère permanent de joie et de tendresse est le même que dans le Sentiment Érotique, ce qui change c'est le Déterminant Essentiel autour duquel le Sentiment se développe. La fragilité de l'enfant communique à l'affection qu'il inspire une touche de pitié et le fond du sentiment s'en trouve modifié jusqu'à un certain degré.

Quant au *sāntā* son droit à tenir une place distincte parmi les sentiments littéraires semble encore moins justifié. Ce sentiment est dit avoir pour caractère permanent le *sama* ou apaisement (qu'on éprouve en pénétrant dans un ermitage ou dans un temple) ou le *nirveda*, état d'âme inaccessible à la joie comme à la douleur. L'essence de l'impression désignée sous le nom de *rasa* consistant dans telle ou telle commotion intense de l'esprit, l'absence de toute excitation mentale, le parfait équilibre qu'implique le *sānta*, constitue plutôt, ainsi que Dhanañjaya l'observe avec justesse, l'absence de tous les *rasas*. C'est un état d'esprit négatif plutôt que positif. Viśvanātha tourne la difficulté en déclarant que ce sentiment répond à un état de l'esprit sur le point d'être affran-

chi, mais non encore définitivement absorbe par le
 divin (*upahamaktadasūyām avasthito yah samah*)
 Le critique observe, non sans finesse, qu'il ne s'agit
 pas des moyens des acteurs de représenter l'impassi-
 bilité absolue et que tout raisonnement abstrait ne
 sert à rien. Ce qui importe, c'est la faculté du specta-
 teur d'éprouver le sentiment et du moment qu'il
 éprouve (par exemple, dans le *Prabodhacandrodaya*)
 nous devons l'admettre au nombre des sentiments
 littéraires tels. La fait est qu'envisagé d'un autre
 point de vue le Sentiment du Calme peut être consi-
 déré comme présidant à la naissance de tous les
 autres, car dès que l'esprit est prêt à subir une
 impression, mais demeure encore si parfaitement
 équilibré qu'aucune influence ne parvient à le troubler
 jusqu'à un moment donné. C'est pour ainsi dire
 l'état nébuleux de l'esprit qui précède la naissance
 d'un *rasa* développe et détermine.

L'état de l'esprit au moment où il est prêt à déve-
 lopper les différents rasas a été interprété de façons
 différentes, et certains auteurs se sont résolument
 prononcés pour l'unité foncière de tous les sentiments
 qu'ils ont désignée sous le nom de Sentiment Pathé-
 tique ou de Sentiment du Merveilleux. Le poète
 Bhavabhūti, dont l'esprit se distingue par une finesse
 exquise, jugeant que profondément parlant tous les
rasas pouvaient être considérés comme diverses formes
 du Sentiment Pathétique, ne différant entre elles que
 par les conditions et les moyens de leur expression.

*Llo rasah karuna eva nīmlābhedād
 bhīnnah pṛthak pṛthag iva śrayate vīvartān |
 Ānurlabhubudatarangamayān vīkārān
 ambho yathā salīlam eva hi tat samastam ||*

Ullararāmacarita, III, 47

• Il y a un seul *rasa*, le Pathétique (*Harṣa*) qui diffère par la diversité de ses causes immédiates, et une, l'une après l'autre, de «apparences» diverses. Ainsi l'eau prend diverses aspects formés par le tourbillon, le bulle d'air, le vague, mais ce n'est toujours que de l'eau ».

Le Sentiment Pathétique implique un clin de pitié, une espèce de douceur qui s'empare de l'esprit, et si nous le prenons au sens général de sympathie qui est à la source de toute sensibilité réceptive, on conviendra que la conception exposée dans la stance de Bhāvabhūti est en grande partie justifiée.

Nīrāyaṇa, un ancêtre de Viśvanātha Kaviṛāja¹ qui cite ses opinions dans son *Sāhityadarpana*, considère que tous les sentiments littéraires peuvent être ramenés en dernière analyse au Sentiment du Merveilleux, car toutes les sensations commencent par l'étonnement.

Rasa sārāś camallārah sarvatrānubhūyah |
Tac camallārasārato sarvatrāpy adbhuto rasah ||¹

L'étonnement est toujours ressenti comme l'essence d'un *rasa*, puisque l'étonnement est l'essence, un *rasa* est toujours un Sentiment du Merveilleux ».

Lorsque l'esprit est tranquille, on n'éprouve aucun sentiment, mais lorsqu'un *rasa* y est en germe, l'esprit est trouble, en proie à une agitation, et on s'étonne d'y trouver des dispositions et des sensations dont on n'avait pas conscience auparavant. C'est ce qui fait dire que l'étonnement est l'essence de tous les *rasas*.

1 Celui-ci l'appelle *asmadpitāmaha*, mon grand-père, dans son commentaire du *Kāvyauprakāśa* (*Kāvyauprakāśadarpana*), mais dans son *Sāhityadarpana* il en parle comme de son *asmadvṛddhaprapitāmaha*, arrière-arrière-grand-père.

Bharata n'admettant que quatre sentimens primaires : l'Érotique, la Furur, le Sentiment Héroïque et le Sentiment de l'Odieux. Tous les autres, selon lui, dérivant de ces quatre, n'en sont que les formes diverses. Ainsi il considère que le Sentiment Comique n'est que l'imitation de l'Érotique (*sringārānukṛti* ou la parodie du Sentiment Érotique envisagé d'un point de vue différent. Ainsi un couple amoureux qui roucoule et Coriolète offre un exemple du Sentiment Érotique. Bien qu'aux yeux d'un spectateur il puisse paraître tellement pueril, et de même, une parodie des transports amoureux prête à rire. Quant au Sentiment Pathétique il n'est pour Bharata qu'un effet de la Furur. La héros courroucée est un exemple du Sentiment de la Furur, mais la malheureuse victime, objet de sa colère, est un exemple du Sentiment Pathétique. Le Sentiment du Merveilleux est l'effet et le résultat de l'Héroïque, puisque les exploits du héros excitent l'étonnement du spectateur.

Ainsi de même le Terrible s'identifie avec l'Odieux. Dans l'un et l'autre cas on éprouve la même répugnance à l'approche de l'objet qui fait naître le sentiment, et cette seule différence près que la Terreur implique la peur de la souffrance physique, tandis que dans le cas de l'Odieux le héros se sent supérieur à une telle crainte.

L'arbitraire et l'insuffisance d'une pareille classification sautent aux yeux. Non seulement le Sentiment Érotique, mais n'importe quel sentiment devient ridicule si on l'exagère inconsidérément, et une imitation intelligente fait ressortir en l'outrant encore l'inconsistance de cette expression disproportionnée.

Le Sentiment Pathétique n'est pas seulement excité par les malheureuses victimes de la colère, mais par tous les êtres qui souffrent à la suite des circonstances dont ils ne sont pas les maîtres. L'image pathétique de Sitā dans l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti (ou il n'est jamais question du Sentiment de Furreur) est en contradiction flagrante avec cette théorie de Bharata. Le Sentiment du Merveilleux n'est pas uniquement excité par des gestes héroïques, mais par tout phénomène inattendu et plus int. Le principal ressort du Sentiment de la Terreur est l'épouvante, une chose parfaitement belle en elle-même (comme par exemple un tigre royal au corps puissant, souple et harmonieux, prêt à s'élancer sur sa proie) peut inspirer la terreur du moment qu'elle nous menace d'un mal physique.

Le culte fondé par Caitanya et tout saturé d'émotion attire l'attention du public lettré sur la question des Sentiments, aussi convient-il de mentionner, en passant, la théorie Vichnouite exposée par Rūpa Gosvāmin dans son *Ujvalanīlamanī* (fin du XVI^e siècle A. D.) C'est, en fait, le développement de l'idée du *Brahman*, source et essence de tous les *rasas*, telle qu'il a été conçu dans les *Upanisads* (*rasa vai sah, raso hy evāyam labdhvā ānandībhavati* — *Taittirīyopaniṣad*, II, 7) L'amour de Dieu étant le seul *rasa*, il peut être conçu en termes profanes sous l'aspect de cinq sentiments : *sānta*, le calme, *dāsyā* (ou *prīti*), sentiment de servitude ou humilité, *sakhya* (ou *preyas*), amitié, *vātsalya*, affection pour l'enfant, *mādhurya*, douceur de l'affection entre homme et femme. La littérature dramatique des Vichnouites

est dominée par le *madhura rasa*, le *sringāra rasa* des poétiques sanskrites, avec une certaine nuance de mysticisme due à ses origines religieuses. Ce ne sont, en somme, que des conceptions religieuses sous des aspects poétiques et qui n'ont exercé aucune influence réelle sur l'œuvre proprement littéraire (à l'exception du théâtre *vaishnava* dont l'importance est insurpassable).

Chaque sentiment qu'on éprouve imprime à l'esprit un changement particulier, les auteurs des poétiques sanskrites comprenant compte que certains de ces changements entraînent l'esprit trop loin de son état d'équilibre pour qu'il puisse demeurer sensible à une impression qui le termine un mouvement psychologique contraire. Il en ont conclu que certains sentiments sont mutuellement incompatibles et ne doivent jamais figurer trop près l'un de l'autre. Ainsi, de l'avis de Viśvanatha :

(1) Le Sentiment Érotique est incompatible avec le Pathétique, le Furieux, l'Héroïque, le Terrible et l'Odieux.

(2) Le Comique est incompatible avec le Pathétique et le Terrible.

(3) Le Pathétique est incompatible avec l'Héroïque et le Comique.

(4) Le Furieux est incompatible avec l'Érotique, le Comique et le Terrible.

(5) L'Héroïque est incompatible avec le Terrible et le Calme.

(6) Le Terrible est incompatible avec l'Érotique, le Comique, le Furieux, l'Héroïque et le Calme.

(7) Le Calme est incompatible avec l'Érotique, le

Comique, le Furieux, l'Heroique et le Terrible
 (8) L'Odieux est incompatible avec l'Érotique

Bhānudatta considère comme incompatibles les sentiments suivants : l'Érotique et l'Odieux, l'Heroique et le Terrible, le Furieux et le Merveilleux, le Comique et le Pathétique

Jagannātha donne une liste un peu différente des sentiments qui s'excluent mutuellement : L'Érotique et l'Heroique, l'Odieux et le Pathétique, l'Heroique et le Terrible, le Calme, le Furieux et l'Érotique

CHAPITRE VI

Quelques observations sur les Rasas.

Le *rasa* résulte de la combinaison du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires (*vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanispattiḥ* — Bharata) On ne peut cependant le dire produit (*kārya*) dans l'acception propre de ce terme. Lorsqu'on appelle une chose le produit de quelques autres qui en sont les causes, celles-ci cessent d'exister en donnant naissance au produit. Lorsque nous éprouvons une sensation agréable au contact de la pâte de santal, la perception du contact s'efface dès que le sentiment de plaisir se précise, si court que soit l'intervalle. L'idée que l'un est la cause de l'autre est une simple déduction. Or, dans le cas des sentiments littéraires, le caractère permanent, les déterminants, les conséquents et les accessoires subsistent en même temps que le sentiment même, le *rasa*. D'ailleurs, le *rasa* ne dure qu'aussi longtemps que le caractère permanent.

Bien qu'un sentiment littéraire soit le résultat combiné du caractère permanent, des déterminants et des accessoires, il est ressenti comme une unité (*akhandā*) dans laquelle les différents éléments sont confondus au point de ne plus être perçus séparément. Les auteurs des poétiques sanskrits comparent ce phénomène au sorbet indien (*prapānaka*) dans

lequel le goût âcre du poivre, le goût sucré et l'odeur de la rose ombrade le goût acide et l'arôme du citron, le parfum du camphre, etc., ont mélangé en point qu'on obtient une sensation exquise, résultant de la combinaison de ces saveur et parfum divers mais tout à fait différente de chacun de ces ingrédients et qui, de même qu'une belle œuvre littéraire, ne peut être appréciée que par de gens de goût raffiné.

Le *rasa*, dit-on, doit être ressenti, car ne veut point dire que l'objet de la sensation est autre chose que la sensation même. Le *rasa* lui-même est une sensation, et il disparaît en même temps que celle-ci, contrairement aux choses qui ont une existence en soi indépendamment du fait d'être ressenties ou non. Ce n'est pas une entité objective accessible à la connaissance (*grāhya*). La perception du *rasa* est le *rasa* lui-même. Étant ainsi une forme de la connaissance, il se manifeste lui-même comme le soleil, il ne peut être manifeste en dehors de lui-même. C'est dans ce sens qu'on le compare à l'Être Suprême (*brahmāsvādasahodarah*).

N'ayant pas existé avant d'être perçu, prenant corps en même temps que la perception et retournant à l'inexistence dès que cesse la perception, le *rasa* est indépendant du temps. Il est également indépendant du lieu. Ainsi Rāma et Sītā sont morts depuis longtemps, et cependant, lorsque nous voyons représentée l'histoire de leurs amours, nous ressentons le *sṛṅgārarasa*. On ne saurait dire que celui-ci réside dans les acteurs que nous voyons paraître sur les treteaux, car ces pauvres diables, travaillant pour gagner leur vie, sont souvent loin de comprendre et d'éprouver quelque sentiment que ce soit et se bornent

à faire les gestes qu'on leur a enseignés. De même, on ne saurait affirmer que le *rasa* réside dans les auditeurs qui n'ont jamais vécu des aventures semblables à celles des héros de la pièce.

Le *rasa* est une sensation impersonnelle, désintéressée et collective, universelle par sa nature (*Rāma* et *Sītā* de l'œuvre dramatique cessent d'être des personnages réels pour devenir les types éternels d'amoureux) et n'importe quel spectateur doué d'une sensibilité délicate peut le ressentir, de même que de nos jours n'importe quel opérateur de la télégraphie sans fil peut capter les signaux épars dans l'espace pour peu qu'il dispose d'un appareil suffisamment réceptif.

La nature universelle et générique du sentiment littéraire, c'est ce qui le distingue précisément des émotions de la vie quotidienne. C'est pourquoi aussi des sentiments qui ne sauraient être que pénibles dans l'existence (douleur, aversion, terreur, etc.) peuvent nous causer le plus grand plaisir lorsque nous les voyons représentés sur le théâtre. C'est ce qu'expriment les auteurs des poétiques sanskrits en disant que le *rasa* est une sensation supra-physique (*alaukika*) dans laquelle les principes de lumière (*rajas*) et de ténèbres (*tamas*) ont été subjugués et le principe de pureté (*sattva*) suscite et rendu assez actif pour concentrer toutes les sensations agréables produites par les choses extérieures, mais sans que cette activité soit portée à un état de surexcitation (*rajas*), ni troublée par l'ignorance (*tamas*). C'est une sensation transcendante, aussi distincte des émotions naturelles de la vie courante que des sensations surnaturelles des rêves.

CHAPITRE VII

Comment on ressent le Rasa.

Bharata a établi (voir *supra*, page 57) que le sentiment littéraire se dégage de la combinaison du caractère permanent avec les déterminants, les conséquents et les accessoires (*vibhāvanubhāvavyabhicārisamyogād rasanīspatīh*) Mais il n'a pas clairement expliqué par quel processus le sentiment arrive à être goûté. De telles tentatives d'explication ont amené les commentateurs de Bharata à plusieurs théories divergentes.

Pour bien faire comprendre ces théories il nous faut dire quelques mots sur la conception brahmanique de la nature de l'être humain. Le *Vedānta* représente l'homme comme formé de trois corps différents le *sthūlaśarīra* ou corps grossier, le *sūkṣmaśarīra*, dit aussi *lingaśarīra* ou corps subtil, et le *kāraṇaśarīra* ou corps causal. On y reconnaît en outre plusieurs *kośas* ou enveloppes qui entourent l'âme comme un noyau. Le *sthūlaśarīra* est composé de l'*annamayakośa* ou enveloppe de nourriture. Le *sūkṣmaśarīra* comporte trois enveloppes, à savoir : le *prāṇamayakośa* ou enveloppe du souffle vital, le *manomayakośa* ou enveloppe de l'esprit et le *buddhimayakośa* dit aussi *viññānamayakośa* ou enveloppe

de la sagesse. Le *Paranāsaitira* est composé de l'*ānandamāṇḍala* ou enveloppe de félicité.

L'âme reçoit inégalement tout joint du fruit de ses actions (*karmanphala*) et à chacun de ces transmutations elle abandonne que son corps grossier. Le corps subtil transmigre avec l'âme. Il comprend (1) cinq organes d'action (*karmendriyas*) — la voix, les mains, les pieds, l'organe d'évacuation et l'organe de génération, (2) cinq organes de perception (*buddhendriyas*) — les oreilles, le p. m., les yeux, la langue et le nez, (3) cinq éléments subtils (*tanmāitras*) — l'éther, l'air, le feu, l'eau et la terre, (4) le *manas* (l'organe de l'esprit) et la *buddhi* (l'organe de la sagesse).

L'idée des *Īśas*, du *manas* et de la *buddhi* dans le *Vedānta* plus tardif est due manifestement à l'influence du *Sāṅkhya*. Il nous faudra donc indiquer brièvement la place que cette idée tient dans le système *sāṅkhya* de l'évolution de l'univers. Ce système conçoit l'univers comme l'émanation de deux principes primordiaux — *Prakṛti* ou Matière et *Puruṣa* ou Principe agissant. La *Prakṛti* est composée de trois éléments ou *gunas* (imparfaitement rendus par le terme « qualités »), à savoir, *sattva* ou pureté, *rajas* ou passion et *taṃas* ou ténèbres, — le tout réciproquement équilibré. La création commence lorsqu'un de ces éléments prend le dessus par l'effet de l'*adṛṣṭa* (littéralement, l'invisible) ou Destin. Du contact de la *Prakṛti* avec le *Puruṣa* naît la *Buddhi*, la sagesse. Ensuite vient l'*Ahankāra* ou le principe de subjectivité, suivi par le *Manas* qu'on traduit ordinairement par esprit. C'est ensuite le tour du *Citta* ou conscience. Le nom commun qu'on

donne à cette série d'éléments depuis *buddhi* jusqu'au *citta* est *antahkarana* ou agent intérieur. La fonction de la *buddhi* est la connaissance, celle de l'*ahankāra* la conception du moi, celle du *manas* le doute ou le raisonnement, celle du *citta* la mémoire. On suppose également que ce ne sont pas des parties vraiment différentes de l'organe intérieur, mais seulement diverses *vr̥ttis* ou formes modifiées de l'esprit, ses éléments intégrants, de même que les vagues, l'écume et les gouttes qui en jaillissent ne sont que des aspects variés d'une seule et même substance, à savoir, l'eau de la mer.

Le processus de la connaissance est conçu à peu près de la façon suivante : lorsqu'une substance tombe dans le domaine des sens extérieurs, ceux-ci transmettent les matières premières de la connaissance à l'*antahkarana*. Voici comment cela se produit : je vois au loin quelque chose de grand et d'obscur. Mon *antahkarana* en se dégageant enveloppe, pour ainsi dire, l'objet en question et en assume la forme. Ce procès, dit-on, est analogue à celui qui a lieu lorsqu'on fait couler l'eau du réservoir dans un champ qu'elle couvre en s'adaptant aux contours du terrain, de sorte que nous sommes amenés à parler d'une pièce d'eau quadrangulaire ou ronde bien qu'en réalité l'eau n'ait pas de forme propre. Ceci est l'*antahkarana* à l'état de *citta*. Puis vient le moment d'indécision ou de raisonnement (« l'objet que nous voyons, est-ce un homme ou un poteau ? ») durant lequel l'organe intérieur classe les données ou les matières premières fournies par les organes de perception. C'est l'*antahkarana* à l'état de *manas*. Lorsque le raisonnement est terminé et qu'on a abouti à une

conclusion déterminée quant à la nature de l'objet perçu (c'est-à-dire, c'est tel ou tel objet...) on dit que l'*an-tahkarana* se manifeste sous forme de *buddhi*. L'*ahan-kāra* est cet état de l'être intérieur où il est seulement conscient de son existence individuelle sans connaissance ni volition. Dans cet état le « moi » repose pour ainsi dire ses os et demeure inerte, mais contient à l'état latent toutes ses possibilités d'action future qui assument dans l'occurrence la forme des *sahśāras* ou impressions.

L'âme n'a ni commencement ni fin. Pour épuiser les effets de ses actes, elle passe par des naissances successives, dont le cycle ne s'achève que lorsqu'elle a atteint la connaissance de l'Être Suprême. Au cours de son voyage interminable à travers les diverses existences, l'âme accumule d'innombrables impressions qui sont évoquées, exécutées et réalisées chaque fois que les circonstances extérieures y sont propices. Cette tendance de l'âme à reproduire ses impressions antérieures est appelée *vāsanā*, et comparée au parfum que garde une pièce d'étoffe dans laquelle on avait enveloppé des fleurs odorantes. Le siège de la *vāsanā* est le *sūksmasarīra*, le corps subtil qui subsiste jusqu'à ce que toutes les *vāsanās* soient réalisées ou effacées par la connaissance de l'*ātman* ou *brahman*.

Ces quelques idées préliminaires brièvement esquissées nous aideront à mieux comprendre les différentes théories proposées par les exégètes de Bharata pour expliquer le processus par lequel le *rasa* est ressenti. Malheureusement les anciens commentaires sur Bharata ont été perdus et nous ne les connaissons que par les citations reproduites dans le commentaire

Abhinavabhārati d'Abhinavagupta qui s'est conservé jusqu'à nos jours. Ces extraits insuffisants, cités par un critique hostile, qui cherchait surtout à démontrer sa propre doctrine, nous font regretter d'autant plus la perte des œuvres antérieures.

L'exposé le plus ancien de la doctrine de Bharata est dû à Bhaṭṭa Lollata, selon toute évidence un *mīmāṃsaka* du Cachemire qui a vécu probablement au IX^e siècle (S. K. De, *Studies in the History of Indian Poetics*, vol. I, p. 39. Luzac, Londres, 1923). Selon sa théorie connue sous le nom d'*Utpattivāda* (Théorie de l'Origine), la cause du sentiment est le Déterminant (*vibhāvās cūlavrtteh sthāyyātmikāyā utpattau kāraṇam*), le sentiment étant ainsi considéré comme une conséquence, le terme *nispatti* de Bharata pris au sens d'*utpatti*. Ni les conséquents ni les accessoires ne sont considérés comme des causes. De cette façon les sentiments ne représentent que des formes amplifiées des caractères permanents (*sthāyy eva vibhāvānubhāvādibhir upacito rasah Sthāyī bhavaty anupacitah*). Mammāta qui se range à l'avis de Lollata, ajoute que le sentiment réside dans le héros, mais que le public le ressent dans la personne de l'acteur qui imite avec intelligence le héros par les costumes, les gestes, etc. (*rāmādāv anukārye tad rūpalānusandhānān narīake'pi pratīyamāno rasah*).

Cette doctrine, cependant, prête à des objections graves, formulées par Govinda (dans son commentaire *Pradīpa* sur le *Kāvyaaprakāśa*) et autres auteurs. Ces objections peuvent être résumées ainsi que suit :

(1) Du moment que c'est le spectateur qui éprouve le sentiment, il faut que celui-ci soit en lui, et non

ains l'acteur au don du héros. Il n'est pas clair non plus comment un état mental qui existe dans le héros peut être transmis à l'acteur et comment une force personnelle, le spectateur, peut envahir le drame.

(2) Pour devenir un jouet de plaisir le sentiment doit être éprouvé dans la plénitude d'un sentiment pour ainsi dire entièrement le porteur du sentiment est le héros et non l'acteur qui peut jamais procurer de plaisir.

(3) La relation de la cause à l'effet est que celle-ci cesse d'exister après avoir produit celui-ci, tandis que le *rasa* qui serait l'effet subsiste en même temps que la cause, ce qui est absurde.

(4) L'effet subsiste alors même que sa cause efficiente a disparu, tandis que le *rasa* cesse d'exister lorsque disparaît ce qu'on appelle ses causes (les déterminants).

Sankuka, qui appartient à peu près à la même époque, a proposé une explication *anumāṇika* de la théorie du *Rasa*, dans une doctrine connue sous le nom d'*Anumitipāda* (Théorie de l'Inférence). Le sentiment, qui en réalité n'est pas dans l'acteur, lui est attribué par inférence (*anumāṇika*) au moyen des déterminants etc., intelligemment interprétés par l'acteur, et ainsi infère est ressenti par le spectateur grâce à son exquise beauté. Hemacandra explique en ces termes le point de vue de Sankuka¹.

1. Le texte de l'*Abhinavabhūṭa* dont nous disposons actuellement et qui contient l'opinion de Sankuka n'est pas tout à fait satisfaisant. Hemacandra (dans son commentaire sur le *Kāyānīsīśana*) en a reproduit en maints endroits le texte plus complet. C'est pourquoi nous préférons citer Hemacandra.

« Les causes appelees *vibhāvas* (determinants), les actions dont les *anubhāvas* (consequents) sont l'âme, et les accessones qui les accompagnent, bien qu'artificiels ne sont pas ressentis comme tels, grâce a l'accumulation des efforts et a l'existence d'une relation de l'inferie a l'inferant, bien qu'inféré, le *bhāva*, grace a la beaute du sujet, est distinct des autres choses inferiees par sa forme susceptible de creei le *rasa* de même que la vue d'un autre homme mastiquant un fruit âcre fait venir l'eau à la bouche, [ce *bhāva*], bien que complètement inexistant dans l'acteur peut se manifester par sa permanence et être goûté par un public de choix, il assume la forme d'imitation du *sthāyibhāva* (caractère permanent), essentiellement présent dans Rāma, etc, du fait d'être une imitation, il est connu sous un autre nom [qui est] le *rasa* »

(*Hetubhiḥ vibhāvākhyaiḥ kāryais cānubhāvātmabhiḥ saha cānūrūpais ca vyabhicāribhiḥ prayatnārjitatayā krtrimair api talhānabhumanyamānaiḥ samyogād gamyagamakabhāvaūpād anumīyamāno'pi vastusaundaryabalāl lasāyaphalacarvanaparapurusaadarśanaprabhavamīkha prasekakalanākalpayā rasanīyasvarūpatayā nyānumīyāmānavilakṣanah sthāyitvena sambhāvyamāno ratyādu bhāvo nate'tyantāvidyamano'pi sāmājika janatāsvādyamāno mukhyarāmādigatasthāyyanukaranarūpo'nukaranarūpatvād eva ca nāmāntarena vyapadisto rasah*)

Le sentiment n'existe pas réellement dans l'acteur, mais sa nature factice demeure inaperçue grâce a l'ingéniosité avec laquelle celui-ci imite les éléments constitutifs de ce sentiment. L'inférence est ce que

comportent pas vis-à-vis du sentiment comme le terme moyen (*sādhana*) vis-à-vis du grand terme (*sādhya*) mais agissent uniquement par la suggestion (*vyañjana*)

La doctrine suivante est le *Bhuktivāda* (la Théorie de la Jouissance) de Bhaṭṭanāyaka qui vécut vers la fin du ix^e ou le commencement du x^e siècle A D (S K De, *Studies in the History of Indian Poetics*, 161, I, p 13), et semble avoir été un adepte de la philosophie *sāṅkhya*. Le sentiment ne peut être ni infère ni produit comme un effet, ni révélé (*raso na pratīyate, notpādhyate, nābhivyajyate*) Du moment que les personnages ne sont pas devant l'auditoire, leur sentiment n'existe pas, et une chose inexistante ne peut pas être deduite (*na ca sā pratītir yuktā sītāder avibhāvatvāt na ca lallvato rāmasya smṛtiḥ, anupalabdhatvāt*) Il ne peut pas être un effet produit, puisque les causes qui sont censées les produire sont considérées comme des non-réalités (*krtrima*) et comme telles ne peuvent produire aucun effet réel. De même on ne peut pas dire que le sentiment littéraire est la révélation d'une réalité potentielle, que ce soit à nous-même ou à d'autres, car en ce cas les causes qui sont de nature et de puissance variées se manifesteraient dans toute leur diversité et ne sauraient produire ce semblant d'unité indivise qui est le trait caractéristique du *rasa* (*śaktirūpatvena pūrvasthitasya paścādabhivyaktau visayūrjanatāratamyāpatih Śvagatalvaparaṅgatatvādi ca pūrvavad avikalpam*) C'est pourquoi Bhaṭṭanāyaka propose sa propre théorie d'après laquelle un sentiment est éprouvé en fonction de la généralisation (*bhāvakatva*)

et du plaisir dont on jouit (*bhogaśveta*). L'expression verbale « bon lui, implique trois caractères potentiels :

(1) *abhidha*, détermination ou en ordre, compris le sens compris par le mot.

(2) *bhūṭātā* par lequel l'être en est rendu et devient impersonnel, déterminant et les caractères primaires sont en eux-mêmes le monde. L'amour entre Rama et Sita dépasse le cadre de deux existences individuelles et s'élève à la hauteur d'un symbole éternel (*Uṭtarātānam adheṣṭāṭaramam Imaḥ hi vyāpārena vibhāḥ ślokaḥ sthīraḥ ca sūdharaṇīl rāgaḥ Sūdharaṇī āramāṇa catvāḥ ca ap' īdha-risesānam I āminutvāḥśāmaṇyāropasthātī* — Govind).

(3) *bhogaśveta* ou jouissance, terme qui désigne un état particulier de plaisir d'esprit, une espèce d'épanouissement intérieur semblable à l'état de grâce divine, dû à la prépondérance du principe pur (*sattva*) sur les deux autres, qui sont d'après la doctrine du Sāṅkhya le *rajas* (passion) et le *taṃas* (ténacité), cet état de plaisir assurant la conscience des conditions de calme et de sérénité (*raso nubhavā* [*rasā-nubhavaḥ*?] *smṛtyādīvilakṣanena ratastamo'nuvedha-paicitryabalād atirikāsavistārālakṣanena sattvōdrekapra-kāsānandamayānijasamvidvīrāntīlakṣanena parabrahmāspādasavidhena bhogena param bhujyate*). Dans cette explication l'influence de la philosophie sāṅkhya est évidente. On y reconnaît les trois principes de la nature (*sattvarajasṭamasām sāmyāvasthā prakṛtiḥ* — *Sāṅkhyasūtra*), énoncées par la doctrine sāṅkhya, tandis que l'apport du *Vedānta* apparaît dans l'allusion à l'état de grâce que confère le contact avec le

Brahman (l'influence réciproque des systèmes philosophiques se manifeste avec évidence au cours de leur développement postérieur) L'idée de *bhoga* et *bhōjakatva* remonte également aux conceptions du *Sāṅkhya* relatives à *bhoga* (jouissance) et à *apavarga* (émancipation par la connaissance) au moyen desquels le *Puruṣa* réalise sa raison d'être.

Ainsi, de l'avis de Bhaṭṭanāyaka, c'est le caractère permanent qui est ressenti comme un sentiment, il est d'abord généralisé par le canal du *bhāvakatva* et ensuite goûté avec un soulagement divin par le canal du *bhōjakatva* (*kārye nātye ca dvitīyavyāpārena sādharanīkṛtaṁ bhāvādibhis tritīyavyāpārasāhityena tatthākṛta eva sthāyī bhūjyate* — Govinda) L'objection la plus sérieuse que l'on puisse faire à cette théorie, c'est que les deux fonctions de généralisation et de jouissance (*bhāvakatva* et *bhōjakatva*) ne reposent sur aucun fondement qui soit distinct des fonctions ordinairement reconnues de *abhidhā* (sens propre), *lakṣanā* (sens figure) et *vyañjanā* (sens suggère) La valeur de la théorie de Bhaṭṭanāyaka est d'avoir pour la première fois attiré notre attention sur l'importance de la sensation intime du spectateur au moment où celui-ci éprouve tel ou tel sentiment, et d'avoir ainsi préparé le terrain à la doctrine très importante d'Abhinavagupta.

La doctrine du sentiment la plus élaborée est le *Vyaktivāda* (Théorie de la Manifestation) d'Abhinavagupta, le philosophe Śaīva du Cachemire, dont l'œuvre date de la fin du x^e et du commencement du xi^e siècle (S. K. De, *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol I, p. 119 R-G. Bhandarkar,

Vaishnavism, Saivism and Minor Religious Systems, p. 131) Il appartient à Lollata Dhvani de la Poétique plus loin en examinant l'histoire de la théorie du *Rasa*, nous aurons l'occasion de nous arrêter sur le tournant que lui imprime cette école. Abhinavagupta commence par indiquer que l'admission des deux fonctions distinctes des mots, *bhāvakalpa* et *bhoga-kalpa* n'est ni justifiée ni nécessaire. Du moment que le *rasa* doit ses origines aux *bhāvas*, le *bhāvakalpa* se trouve impliqué dans la définition de Bharata (*lāyāṇārthān bhāvayantīte bhāvāṇi*) *Bhoga* ou *bhogaikaranam* dit-il n'est que la perception ou *pratīti* du *rasa* (*pratītyāndurayitvas ca sansār-ko bhoga ity no vidmah Rasanti cet sūpy atra pratipatti eva*). Quoi que nous tentions pour expliquer ce *bhogaikarana*, ce devra être soit création soit manifestation, car il n'y a pas de troisième solution (*nispandanābhivyaktidvayānābhivupayame ca nityo vāsad itā rasa ity na tritīyā gatih syāt, na cāpratītam vastvasti vyavahāre vyogyan*). La théorie de la création d'une chose inexistante étant rejetée (voir la théorie de Lollata) Abhinava voit dans *pratīti* ou perception la manifestation (*abhivyakti*) par la force de la suggestion (*vyāñjanā*), interprétant dans ce sens le terme de Bharata *nispatti*. L'essence du *rasa* est le *sthāyī-bhāva* qui demeure dans l'esprit des spectateurs sous forme d'un « complexe d'émotions latentes » (Keith, *Sanskrit Drama* p. 318) et résulte de leur expérience passée soit dans cette vie, soit dans la vie antérieure (*idānīntanī prākṛtānī ca*), la fonction des déterminants, etc., étant de transformer ces impressions antérieures en une sensation vivante (*rasanā carvanā, āsvāda*) par la force de la suggestion. C'est pourquoi

ceux dont la vie a été exempte d'émotions, dont l'esprit est absorbé par les arcanes de la grammaire et des discussions stériles sur la *Mīmāṃsā* sont incapables d'éprouver le *rasa*. Car, pour goûter un *rasa*, il faut que le *rasika* ou *sahridaya* possède un certain degré de sensibilité esthétique. Dans son *Dhvanyālokalocana* (p. 11, édition Nūnayasāgara press), Abhinava définit le *sahridaya* (sympathisant) en ces termes : *yesām kāvyānusīlanābhīyāsavasād visadībhūte manomukure varnanīyatanmayībhavanayogyatā te* (« ceux dont le miroir de l'esprit est devenu pur par la pratique continue de la poésie, et en qui est née la faculté de s'identifier avec les objets décrits »). Lorsque les émotions latentes sont ainsi stimulées, elles assument un caractère générique et universel (*sādhāranībhāvaḥ*) indépendant du temps¹ et du lieu. Les déterminants, etc., se départissent également de leur caractère de causes matérielles pour assumer un caractère général qui stimule le développement de ce sentiment universel. Le *rasa* existait, pour ainsi dire, couvert ou obscurci par l'inconscience, et les déterminants etc., en se combinant, écartent ces entraves (*sarvathā rasanātmakaviḥṇapratiṭigrāhyo bhāva eva rasaḥ*), « brisent l'enveloppe » (*āvarana-bhañjaka*) pour parler comme Nāgajibhatta. L'état qui consiste à jouir d'un *rasa* est comparé à la con-

1 *alaukikanirvighnasahvedarātmakacarvanāgocarātīmanīto'rthas carvamānaikasāro na tu sidhasvabhāvasātkālika eva, na tu carvanātirikṭhākalāvalambī sthāyavilaksana eva rasaḥ*

« Un sens qui est amené à un état de dégustation de l'essence des sensations supramondaines et non entravées, dont la seule substance est d'être goûté, qui par sa nature n'existe pas, mais se produit au moment même, et n'existe pas au delà du moment où il est goûté, qui se distingue du caractère permanent, — c'est cela le *rasa* »

templation⁵ extatique du *Brahman* (*brahmāna-ndāsvādum ita* — Mammata), pendant laquelle il ne subsiste pas trace d'aucune autre perception (*vedyāntarasampatkayasānya* — Mammata). Cette conception du *rasa* révèle ou manifeste, grâce à la suppression des obstacles sous l'action combinée des déterminants, des conséquents et des accessoires est une reminiscence de la doctrine vedāntiste sur l'émancipation (*mokṣa*) par la suppression de l'*avidyā* ou inconscience et c'est aussi sous l'influence de la même doctrine que le *rasa* est comparé à la sensation de la grâce divine. Cet état ou toutes les autres perceptions seraient anéanties rappelle de très près le *nirvikalpa samādhi* (syncope non qualifiée) du *vedānta* tardif (déjà envahi par des conceptions du *yoga*), Mammata se donne la peine de le distinguer de la connaissance non-qualifiée et qualifiée (*nirvikalpa* et *savikalpajñānam*). L'idée de *vāsanā*, c'est-à-dire de l'âme revêtu de desirs antérieurs (*samskāra*), la tendance de l'âme à exaucer continuellement ses desirs et à atteindre la joie que cause l'accomplissement des desirs du fait qu'il nous rapproche du salut (*mokṣa*) par l'anéantissement de tous les desirs et des fruits des desirs antérieurs, le voyage éternel de l'âme humaine à travers ses différentes existences, son corps subtil (*sūkṣmasarīra*) portant la marque de ses épreuves antérieures jusqu'à ce qu'elles soient effacées par l'accomplissement et que la connaissance du *Brahman* Suprême rende toutes les actions futures impuissantes à produire leur fruit, — toutes ces idées trahissent l'influence du *Vedānta*, surtout sous ses formes tardives, alors que d'autres systèmes étaient déjà venus se greffer sur le pur *Vedānta* des *Upanisads*.

CHAPITRE VIII

Le Développement de la théorie du Rasa.

La notion du *rasa* apparaît pour la première fois dans les spéculations religieuses et philosophiques des Indo-Aryens où ce terme était employé dans les descriptions de la nature de l'Être Suprême en tant qu'expression de la Grâce immaculée, dont la contemplation est une source de jouissance éternelle (*Raso vai sah rāsam hy evāyam labdhvā ānandībhavati*). Plus tard le terme a été étendu à la jouissance produite par une œuvre littéraire. Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa* ont été perdus. *Pāṇini* parle des *natyaśūtras* de Śīlāhī et de Kṛśāśva, c'étaient probablement des *śūtras* sur l'art de la danse. Malheureusement nous ignorons ce que ces *śūtrakāras* disaient de la représentation des sentiments. Rājasekhara mentionne le nom de Nandikeśvara qui aurait été un des auteurs les plus anciens ayant écrit sur le *rasa*. Aucune de ses œuvres ne nous est non plus parvenue, cependant il est considéré comme un des écrivains les plus compétents en matière de musique et d'art dramatique, et le colophon de l'édition *Kāvya-mālā* du *Nāṭyaśāstra* parle de cet ouvrage comme d'un traité de musique dû à Nandikesvara (*samāptaś cāyam [granthah] nandibharate sangītapustakam*).

Le plus ancien ouvrage sur la théorie du *Rasa* qui nous ait été conservé est le *Nāṭyaśāstra* de Bharata.

Cependant, selon les traités de poétique, cet ouvrage fait plutôt autorité dans le domaine du drame (*rūpa-lā*) que dans celui du *rasa*. On le comprend d'ailleurs si l'on considère que la théorie du *rasa* ne survient qu'incidemment au cours de son exposé de l'art dramatique, de sorte que sur les 37 chapitres qui constituent le *Nāṭyaśāstra* (dans l'édition *Kāvyamālā*) deux seulement sont consacrés à la question du *rasa*.

Le *Nāṭyaśāstra*, tel que nous le connaissons, est une espèce d'encyclopédie, un manuel à l'usage de tous ceux qui participent de quelque façon que ce soit, à une représentation théâtrale. — L'architecte qui construit le théâtre, le prêtre qui préside à la cérémonie religieuse d'inauguration, le directeur qui monte la représentation, l'ouvrier qui construit les accessoires, le régisseur qui enseigne aux acteurs leurs rôles, le professeur de gymnastique qui en surveille les exercices physiques, le chef d'orchestre qui conduit la musique et le compositeur qui l'écrit, l'auteur dramatique qui compose la pièce et auquel l'ouvrage donne des indications précises sur les mètres et les figures de rhétorique qu'il doit employer, enfin le critique professionnel qui assiste à la représentation. Une œuvre aussi variée suppose un long développement antérieur de chaque détail de l'art dramatique. Aussi le *Nāṭyaśāstra* conserve des traces évidentes des travaux antérieurs utilisés par l'auteur et on peut même le soupçonner d'y avoir incorporé des ouvrages entiers sur certains sujets. Ainsi les chapitres sur la musique ont bien l'air de former un traité indépendant et il est permis de supposer qu'ils ne font que reproduire le *Nandibharatalaṅgī*—

lapustaka traite de musique composé par Nandikesvara, dont parle le colophon de l'édition *Kāvyamālā*. Le texte de Bharata tel que nous le possédons porte également des traces évidentes de remaniements et d'interpolations survenus à des périodes différentes. Ainsi le chapitre vi donne la description de huit *rasas*, et son dernier vers s'arrête définitivement à ce nombre, tandis que le chapitre xxii, *śloka* 3, parle de neuf *rasas* et le chapitre xxvii mentionne le *vātsalyarasa* (l'amour de l'enfant) dont il n'est question nulle part ailleurs. Le chapitre xxxvii, *śloka* 18 annonce que le reste du sujet sera exposé en détail par Kohala (*sesam prastāratantrena kohalah kathayisyati*, correction de Bhandarkar pour *kolā-halah kathisyati* du texte imprimé) et de même le *śloka* 24 dit que les traditions de Bharata ont été suivies par « Kohala et les autres ». Tout ceci semble témoigner que Kohala et d'autres auteurs avaient continué à disserter sur l'art dramatique et que le compilateur, soit qu'il fût fatigué de son travail, soit qu'il considérât ces critiques comme peu importantes, s'est borné tout simplement à s'y référer et à mettre cette partie de son exposé au futur afin de conserver à son œuvre un air d'antiquité et de révélation.

Cependant vers le viii^e siècle de l'ère chrétienne, le *Nāṭyaśāstra* semble avoir assumé à peu près la forme sous laquelle nous le connaissons aujourd'hui, car Udbhata qui en cite le chapitre vi, *śloka* 15, ne fait qu'ajouter le *śānta* à la liste des *rasas*. Le traité, tel qu'il existe, laisse entrevoir plusieurs étapes par lesquelles il semble avoir passé. La tradition conservée par Bhavabhūti veut que Bharata ait été un *taurya-*

de ces premières *kāṅkās* les différents domaines de l'art semblent avoir été étudiés séparément (*vaiśika*, *samgīta*, etc.) Le *Nāṭyasāstra* représenterait ainsi un essai de synthèse d'ensemble incorporant les enseignements des différents auteurs (designés quelquefois sous le nom d'*aṅge*, « les autres ») et exposant l'opinion de Bharata sur chaque sujet.

Dans le *Nāṭyasāstra* nous trouvons la théorie du *rasa* déjà développée à un très haut degré, et la plupart des termes techniques bien établis par l'usage. Bharata ne nous informe qu'incidemment qu'il a travaillé sur des matériaux accumulés antérieurement en faisant observer par exemple que les auteurs du *Vaiśikasāstra* (l'Art des Courtisanes) avaient décrit dix états du sentiment érotique (*vaiśikasāstrakāraṁ ca dasāvasthā bhūhitāḥ*). Le rôle du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires dans la formation d'un *rasa* était déjà connu et l'analyse des *rasas* mêmes achevée dans ses grandes lignes. Mais le processus psychologique qui implique la perception de chaque *rasa* demeurait obscur (Bharata n'ajoutant à ce sujet qu'une expression vague, *sāmānyagunayogena*), la classification minutieuse des types de héros et d'héroïnes n'était pas faite, des questions telles que l'affinité ou l'antagonisme des sentiments, leur durée, combinaison et conjonction, leur éveil, culmination et disparition, les sentiments faussés et autres sujets analogues n'étaient encore ni étudiés ni même abordés. Tout ceci a fait l'objet d'investigations ultérieures.

Le point de départ de Bharata diffère de celui des autres auteurs de Poétiques. Bharata n'examine les

rasas que dans leur relation avec le drame, tandis que les autres auteurs l'envisagent du point de vue de la Poétique générale. À dire vrai, les conceptions de Bharata visent moins l'art dramatique proprement dit que l'art de l'acteur. Ses définitions des *bhūtas*, *vibhūtas*, *anubhūtas* et des *vāgābhivārtbhūtas* ont toujours en vue la représentation théâtrale. Il suffit de les comparer aux définitions données par les autres auteurs pour que la différence apparaisse de la façon la plus évidente. *Bhūta*, dit-il, est ce qui fait revivre les trois expressions du sens d'un *lāṅka* (œuvre poétique), à savoir, la parole, les gestes et les caractères (*vāganyathopātan lāṅgarthān ābhavayati bhūvān*). Le *vibhūta* est la compréhension globale à laquelle on perçoit la triple expression des paroles, des gestes et des caractères (*vibhūto vāgānārthah, vibhūvante nena vāganyasatvābhinayā ity alo vibhūtah*). *Anubhūta* est ainsi appelé parce qu'il rend la triple expression des paroles, des gestes et des caractères susceptible d'être ressentie (*Anubhūta iti lāsmād ucyate Yad anyam anubhūvayati vāganyasatvaktvam abhinayam*).

L'idée de la représentation plastique sur la scène domine chez Bharata toute la théorie du *rasa*. Ainsi, par exemple, une notion aussi essentiellement abstraite que la tendresse (*ratī*) revêt, chez lui, un caractère matériel : elle est produite par la saison plaisante, l'emploi de guirlandes, des onguents parfumés, de beaux ornements, de nourritures savoureuses, par des sensations agréables, par l'absence des obstacles, etc. (*ratir nāma rtumālyālepanābharaṇābhōjanavarabhūvānubhavanāprātikūlyādibhir vibhāvair utpadyate*.)

La théorie du *rasa* s'étant constituée au sein d'une école dramaturgique, elle y est longtemps restée confinée. Les auteurs, des poétiques générales, (*alan-lāra*) connaissaient cette théorie, mais ne se rendaient pas compte de sa portée esthétique et ne savaient pas en faire usage dans leurs traités. Bhāmaha ne mentionne les sentiments tels que l'erotique, etc., que pour caractériser une certaine figure de rhétorique, le *rasavad* (*rasavad darśita-spaṣṭa sringārādīrasān*). Somme toute il emploie le mot *rasa* plutôt dans le sens général de « saveur poétique » (*kāvya-rasa*), comme par exemple lorsqu'il dit (V, 3) que même des *sāstias* secs deviennent exquis lorsqu'on y introduit le *kāvya-rasa*, de même qu'un médicament amer est facilement avalé dans un bonbon sucré¹.

Dandin développe la conception du *rasa* beaucoup plus que ne le fait Bhāmaha. Quelquefois, il emploie ce terme dans le sens général de caractère agréable ou d'absence de vulgarité (*madhuraṃ rasavadvācī vastuṇy api rasasthūtiḥ*, I, 51 — *Tadrūpādīpadāsakṭiḥ sānu-prāsā rasāvahā*, I, 52) en le subdivisant en *vāgrasa* (agrément de la parole) et *vasturasa* (agrément du sujet). Cependant il se rend compte de la place importante que cet élément tient dans la poésie et considère la présence du *rasa* et du *bhāva* comme un trait propre au *mahākāvya* (*rasabhāvantrantaram*, I, 18). Dandin fait preuve d'une connaissance plus

1 Abhinavagupta dans son *Locana*, en commentant une expression d'Ānandavardhana selon laquelle le *rasa* c'est la vie même (*jīva-bhūta*) des *kāvya*s et des *nāṭya*s, cite ce passage de Bhāmaha et prend le mot *rasa* au sens technique de sentiment littéraire (*rasopayogijīvitaḥ śabdavrtti-lakṣanās* — *Dhvanyālokalocana*, p. 182). Ceci est évidemment une interprétation forcée.

profonde de la théorie du *rasa*, lorsqu'il définit les figures de discours *rasavad* dans II, 280-292. Il connaît huit *rasas* (*astarasāṃgallā*, II, 292), les désigne chacun sous son nom et donne des exemples de quatre d'entre eux (*sṛṅgāra*, *vīra*, *raudra* et *laruna*) au cours de sa définition du *rasavad*. Sa conception du développement du *rasa* semble être identique à celle de Bhattachāyaka (*sthāyī eva vibhāvānubhāvādibhir upacito rasah, sthāyī bhavaty anupacitah*), le *rasa* pleinement développé n'étant à ses yeux qu'une forme amplifiée du caractère permanent. Ainsi « la tendresse (qui est le caractère permanent) qui apparaît d'abord comme amitié, devient amour (*sṛṅgāra*) par le fait de la multiplication de ses manifestations et ceci est la figure *rasavad* ».

*Prāl prītiḥ darsitā sevam ratih sṛṅgītātārī catā
Rāpakāhulyaṃ gena tad idam rasaveditacah* — II, 281

De même, « la colère (caractère permanent) en atteignant une intensité extrême devient le sentiment de Fureur ».

Ity āruhya parām totim trodho raudrātmātārī gītaḥ —
II, 283

Bien qu'il se doutât du rôle important du *rasa* dans la poésie, qu'il en eût connu la théorie telle qu'elle existait à son époque, Dandin ne sut pas l'introduire dans son système de poétique. Ce qui lui semblait tenir le premier rang dans la poésie, c'étaient les figures de discours, les combinaisons verbales et les procédés de rhétorique.

Vāmana ne semble pas plus que Dandin se faire une idée très nette sur la place du *rasa* dans la composition. Il en parle comme d'un élément caractéris-

tique de la perfection qu'il appelle *kānti* (*dīplara-satvam kāntih*). Son intérêt allait plutôt à ce qu'il désignait sous le nom de *rīti* ou style et le *rasa* n'était pour lui qu'un des éléments caractéristiques du beau style.

Udbhaṭa, un adepte de Bhāmaha, n'apporte de progrès qu'à la conception de l'importance esthétique du *rasa* en poésie. Cependant, sa connaissance de la théorie du *rasa* est confirmée par l'emploi de termes techniques tels que *sthāyin*, *vyabhīcārin*, *vibhāva*, *anubhāva*, etc., qu'il confine d'ailleurs à l'examen de la figure poétique *rasavat*¹.

Rudrata fut le premier à introduire une étude détaillée du *rasa* dans un traité de poétique générale. Sur les seize chapitres qui constituent son *Kāvya-lankāra*, quatre (chapitres XII-XV) sont consacrés à l'examen du *rasa*. Cependant l'idée qu'il s'est faite de la place que la théorie du *rasa* tient dans l'ensemble du système poétique, demeure encore très vague. Selon lui, les *sāstras* qui exposent la quadruple réalisation de la vie (*caturvarga*) doivent être écrits en beaux vers pleins de *rasa*, sinon les gens doués de sensibilité poétique (*sarasa*) les trouveront rébarbatifs, si simples et faciles qu'ils soient.

*Nanu kāvyena kṛiyate sarasānām avagamś caturvarge,
Laghu mṛdu ca nīrasebhyas te hi trasyanṭi sāstrebhyaḥ*

XII, I

La façon dont Rudrata traite la question des *rasas*

1 Le *śloka* sur le *kāvyaśatvam* du *rasa* que le colonel Jacob introduit dans le texte d'Udbhaṭa fait certainement partie du commentaire de Pratihārendurāja, ainsi que le donne avec justesse l'édition de Nirṇayāsāgara Press. Pratihārendurāja attribue à Udbhaṭa beaucoup de ses propres idées.

prouve que depuis le temps de Bharata son théorie a été soigneusement étudiée. Rudrata ajoute à la liste deux nouveaux *rasas* qu'on ne trouve pas chez Bharata, c'est-à-dire, le *sânta* (le calme) et le *preṇā* dans le sens d'amour (*tanponyam prati sahitādor nyanaharāyam*). Sa classification des héros et des héroïnes est moins minutieuse que chez les auteurs plus tardifs sur les huit différentes conditions (*avasthās*) énumérées par ces derniers. Rudrata ne mentionne que *abhisāritā*, *bandhitā*, *śrādhānapatītā* et *prōṣitāpatītā* (voir ch. III, p. 39). Certains de ces termes techniques diffèrent également, ainsi par exemple il emploie *ālmīya* au lieu de *śālīya*, *prathamānurāga* au lieu de *pūrvārāga*. Parmi les pseudo-sentiments (*rasābhāsas*) il note seulement le pseudo-erotique (*śrngārābhāsa*) qu'il définit comme l'attachement pour une personne qui demeure indifférente (*yatra virakte'pi jāyate raktaḥ*). À la différence de Bharata, Rudrata ne se place plus au point de vue de l'acteur par excellence, il traite les sentiments comme des abstractions dont les œuvres littéraires offrent le développement.

Au point de vue des prédécesseurs de l'école *Dhvani* l'élément le plus important de la poésie, n'était pas le *rasa*, mais les figures poétiques ou d'une façon plus générale la perfection de style ou *rīti*. Ils se rendaient compte que le *rasa* ajoutait beaucoup au charme de la poésie, mais sans lui accorder toutefois la place qu'il méritait dans le système général de la poétique; ils voyaient plutôt un trait caractéristique de la figure *rasavat*, ou, comme Rudrata, un vague élément de perfection sans lien intime avec le système général.

Le mérite d'avoir harmonieusement coordonné la théorie des *rasas* avec le système général de la poétique et d'en avoir fixé la portée esthétique revient à Dhvanikāra et Ānandavardhana. La poésie comporte en réalité deux parties, l'une clairement exprimée en paroles l'autre suggérée et que l'imagination du lecteur complète conformément aux allusions du poète. L'école *Dhvani* affirme que l'âme de la poésie réside dans cette suggestion (*vyāñjanā*) qui constitue par conséquent la partie essentielle de la bonne poésie. Par là on attribuait aux mots une nouvelle fonction en dehors des deux autres, *abhidhā* (définition), et *lakṣanā* (induction), établies par les grammairiens. La suggestion, en tant qu'élément de l'expression verbale fut appelée *dhvani*, ce qui veut dire littéralement *résonance*. La suggestion peut porter, soit sur un sujet (*vastudhvani*), soit sur une image associée (*alankāradhvani*), soit sur un sentiment (*rasadhvani*).

Ainsi considéré, le *rasa* est quelque chose qui n'est jamais exprimé dans la poésie mais seulement suggéré, seuls les gens doués de sensibilité poétique et dont l'esprit garde des émotions latentes peuvent goûter les sentiments littéraires. Ce sont les déterminants, les conséquents et les accessoires que le poète décrit d'une façon directe, quant aux *rasas*, il ne peut que les suggérer et le public ou le lecteur ne peuvent les éprouver qu'à condition d'élever leur esprit à un état supra-mondain (*alaukika*). Ainsi la condition essentielle pour jouir des sentiments poétiques est la présence dans l'esprit d'un ensemble d'émotions latentes (*vāsanā*), fruit de l'expérience sentimentale antérieure (soit dans la vie présente, soit dans une

existence antérieure). La faculté de jouir d'un *rasa* n'est qu'une survivance de ces impressions latentes, et c'est en quoi elle diffère des sentiments ordinaires qu'on éprouve dans la vie. C'est l'un de ces sentiments ordinaires allégés de leur apogée poétique (tel le soleil entrevu à travers un verre fumé), et c'est pourquoi des sentiments poétiques dans la vie ordinaire deviennent une source de joie lorsqu'ils sont présentes dans une œuvre d'art. La *pratīti* ou perception du *rasa* est dans cet ordre d'idées une manifestation (*abhivyakti*) de quelque chose qui existe déjà dans l'esprit, aussi la théorie *dhvani* du *rasa* est-elle désignée sous le nom de théorie de manifestation (*vyaaktivāda*). Sous l'effet de la *pratīti* les enveloppes qui entouraient l'esprit imprégné de *vāsānā* et qui l'empêchaient de jouir, se brisent et c'est cet état d'esprit délivré de ses enveloppes (*Bhagnāvaramūḥa*, ainsi que l'appelle Jagannātha) qui constitue la jouissance ou l'*āsvāda* du *rasa*. Le sentiment de plaisir perd son caractère spécifiquement individuel, il devient générique et universel (*sādhūranīkaraṇa*), il est comparé à l'état de grâce inhérent à la contemplation du divin (*brahmāsvādasahodara*).

Les différentes théories du *rasa*, de l'*alankāra* et de la *rīti* qui avaient longtemps garde chacune son existence propre, furent ainsi combinées par l'école *dhvani* dans une synthèse compréhensive. Les auteurs postérieurs n'ont eu que peu de chose à ajouter à la théorie ainsi conçue, aussi nous bornerons-nous à rappeler brièvement l'essentiel de leurs apports.

Le *Dasarūpaka* de Dhanañjaya est un manuel

et *druti*) mentionnée par Bhattachāyaka et citée par Abhinavagupta (*Dhvanyāloka*, p. 68, édition Annavasagiri-Press.)

Bhoja, dans son *Sarasvatīanthābharaṇa*, n'enumère pas moins de dix *rasas* (y compris *Sānta* et *Prayas*), cependant dans son *Śṛṅgārapratāsa* il considère l'Érotique comme le sentiment littéraire par excellence et consacre à l'examen de ce seul sentiment vingt-quatre chapitres sur les trente-six dont se compose son ouvrage. Mais il n'apporte rien de nouveau dans la théorie du *rasa* et l'ennui de ces descriptions trop verbeuses n'est compensé que par la richesse des citations.

Le *Kāmparaprāsa* de Mammata, ce manuel classique des études sur la poétique indienne, est le premier traité systématique qui embrasse l'ensemble du sujet et résume les différentes théories dans un exposé bref et lumineux. Il ne compte que huit *rasas* pour les drames mais en admet un neuvième, le Calme, pour la poésie.

Le *Kāvyasāsa* de Hemaçandra est un ouvrage de poétique générale qui n'aborde qu'incidemment le sujet du *rasa*, fait curieux, dans son propre commentaire, il reproduit de longs passages du commentaire d'Abhinavagupta sur Bharata, mais sans jamais mentionner le nom de l'Abhinavabhāratī.

Vidyānātha dans son *Pratāparudrayasobhasana* a non seulement donné un traité de dramaturgie générale, mais y a joint un drame entier, *Pratāpakalyāṇa*.

qu'il a écrit pour illustrer ses théories 'Ce drame est d'une platitude insipide qui n'est que trop naturelle en pareille circonstance'.

Le *Bhāvaprakāśa* de Śāradātānaya et le *Rasārṇavāsudhākara* de Śiṅgabhapāla ne font tous deux que resumer l'encyclopédique *Śiṅgāraprakāśa* de Bhōja, sans y rien ajouter de leur côté.

La *Rasalaranjinī* de Bhānudadattā et la *Rasamañjarī*, plus brève, du même auteur, sont intéressantes par leur classification particulière des sentiments poétiques. D'après Bhānudadatta un *rasa* est soit *laukika* (mondain, profane) soit *alaukika* (supramondain). Parmi les *rasas alaukikas* on distingue les *svāpnikas* (songes), les *mānorathikas* (rêveries, rhumères) et les *aupanāyikas* (sentiments poétiques proprement dits). D'autre part, les *rasas* sont subdivisées d'après leurs modes de manifestation (1) en *abhimukha* résultant des *vibhāvas*, *anubhāvas*, etc., (2) en *vimukha* lorsque ces derniers ne sont pas nettement différenciés (*bhāva vibhāvānubhāvānām anuklaṭhāt kṛstāvaqamuh*), (3) en *aparamukha* qui est soit a) *alankāramukha* ou l'*alankāra* (figures poétiques) domine le sentiment, soit b) *bhāvamukha* ou c'est le *bhāva* (caractère permanent du sentiment) qui l'emporte.

Le *Sālīlyadarpana* de Viśvanātha Kavirāja a la réputation d'un ouvrage qui n'a d'égal que le *Kāvyaaprakāśa* de Mammata. Viśvanātha est un partisan convaincu de la théorie du *rasa* et définit l'œuvre poétique comme une composition dont le-

rasa est l'âme (*pālqam rasālmolam lāqam*) Il distingue les sentiments poétiques des émotions ordinaires de la vie courante et insiste sur la nature supra-mondaine des déterminants, etc., du *rasa* (*alaul il aritbhāvatam*) La présence d'une *rāsānā* latente dans l'esprit du public est une condition essentielle pour que le *rasa* soit ressenti (*na jñāte tadāśrādo vinā ratipādivasanam*), le secret du plaisir que procure un *rasa* est dans la sympathie qui s'établit entre l'auditeur et les personnages dramatiques dans la complète identification de l'un aux autres (*pramāṭā tadabhedena sātṁmānam pratipadyate*) Visvanātha examine la question des sentiments en entrant dans tous les détails dont nous avons déjà parlé Mais il ne fit aucune tentative pour coordonner sa conception du *rasa*, une de la poésie avec la théorie du *dhvani* qu'il étudie séparément En ceci il était en partie justifié par le grand Abhinavagupta lui-même, qui avait catégoriquement déclaré que le *rasadhvani* était l'élément essentiel de la poésie dans lequel se résolvant en dernière analyse le *vastudhvani* et l'*alankāradhvani* (*rasa eva vastula ālmā vastvalankāradhvani tu sarvathā rasam prati paryavasyate* — *Dhvanyālokalocana*, p. 27)

Nous avons déjà mentionné (voir p. 54) la tentative du vichnouite Rūpa Gosvāmi, dans son *Ujvalanīlamani*, d'impregner à la théorie des *rasas* un caractère religieux en attribuant une importance capitale au *bhaktirasā* (sentiment de dévotion) sous ses cinq aspects

On en était venu à considérer le *rasa* comme l'âme même de la poésie, ou du moins comme l'un de ses principaux éléments constitutifs Au XVII^e siècle,

Jagannātha Pandit, dans son *Rasagangādhara*, essaya de reviser à fond toute la question et en fit une critique pénétrante et bien fondée. Par son point de vue théorique il appartient à l'école *dhvani* et son interprétation de la théorie du *rasa* procède du *rasa-dhvani* dont le *rasa* est l'essence (*pañcālmāke dhvanau paramaramanīyatayā rasadhvanes tadālmā rasas tāvad abhūdhyate*). Il accepte la théorie de la manifestation d'Abhinavagupta et définit le *rasa* comme « un caractère permanent tel que la tendresse, etc., qui a pour trait particulier un état d'esprit dont les enveloppes sont brisées » (*bhagnābharanacidviśistatatyādīsthāyibhāvo rasah*), la perception du *rasa* consiste dans l'élimination des enveloppes de la pensée consciente ou dans la transformation de l'esprit qui assume la forme des *rasas* (*carvanā cāśya cidgatāvaranabhangah tadākāntahkarana-vrttu nā*). De même qu'Abhinavagupta, Jagannātha considère la présence d'un complexe d'émotions latentes comme une condition indispensable pour la perception du *rasa* (*prāgabhinivistavāsanārūpo ratyādir eva rasah*). Après avoir indiqué en quoi les sentiments poétiques diffèrent des sentiments ordinaires, Jagannātha expose les huit interprétations qu'on a données de la formule de Bharata relative à l'origine du *rasa* et indique comment ces différentes interprétations se résument dans les quatre principales théories de Lollata, Śankuka, Bhaṭṭanāyaka et Abhinavagupta. Il admet le sentiment du Calme comme un *rasa* indépendant, mais refuse cette valeur au *vātsālyā*. Son analyse des sentiments poétiques contient beaucoup d'observations subtiles. C'est ainsi, par exemple, que les termes « union » et « sépa-

ration *r* employées dans la description du sentiment érotique, s'appliquent, selon lui, aux cœurs plutôt qu'aux circonstances matérielles et extérieures, car un couple peut partager le même couche et se sentir en réalité séparé si le cœur n'y est pas. De même, il faut observer que la subdivision de l'Heroïque en quatre catégories est purement conventionnelle, l'Heroïsme Généreux (*dāmanīra*) et l'Heroïsme Miséricordieux (*dāyātrīra*) étant en réalité compris dans l'Heroïsme du Devoir (*dharmaīra*), puisque la générosité et la miséricorde font toutes deux partie du devoir. Et du moment qu'on se met à subdiviser le sentiment heroïque, pourquoi ne pas distinguer l'Heroïsme de la Science (*pāṇḍityaīra*), l'Heroïsme du Pardon (*śamānīra*) ou l'Heroïsme de la Force (*balaīra*) ?

À l'instar des défauts et des qualités relevés dans les figures de discours par tous les auteurs de poétique traditionnelle, on en vint à signaler les défauts et les qualités dans les descriptions des *rasas*. Jagan-nātha énumère quelques-uns de ces défauts, tels que la répétition (*ramana*), substitution du nom du *rasa*, à l'expressivité (*sabdavācyaīram*) la tendance à rallonger un *rasa* déjà éteint (*prachinnadīpanam*), solution de continuité (*bhanga*) etc. Quant aux qualités des *rasas* il en indique trois, à savoir : la douceur (*mādhurya*), la vigueur (*ojas*) et la science (*prasaḍa*), termes manifestement empruntés aux descriptions traditionnelles des qualités des figures poétiques. A ces trois qualités correspondraient, selon Jagan-nātha, trois espèces de transformation mentale : l'attendrissement (*druti*), l'illumination (*dīpti*) et l'épanouissement (*vikāśa*)

Jagannātha a abordé à peu près toutes les questions qu'implique la théorie des *rasas* — l'affinité et l'incompatibilité des sentiments, leur naissance, évolution et décroissance, les pseudo-sentiments, la conjonction et le mélange des sentiments, la nature du héros et de l'héroïne, le choix ou l'élimination, de certains procédés phonétiques pour l'expression de tel ou tel *rasa*, etc — apportant dans tous ces détails un admirable sens critique, un jugement pénétrant. Aussi la portée du *Rasagangādhara*, dans la mesure où cet ouvrage concerne la théorie du *rasa*, consiste-t-elle moins en une contribution originale au développement de cette théorie (qui avait déjà été élaborée dans tous ses détails par les prédécesseurs de Jagannātha) que dans un essai de révision vivifiante de l'ensemble de la question et dans une vigoureuse critique des idées stéréotypées.

La tentative de Jagannātha fut la dernière de ce genre. Tous les auteurs de poétique ultérieurs se bornent à copier servilement les ouvrages de leurs prédécesseurs. Quelques-uns se sont écartés de la théorie des *rasas* proprement dite pour se confiner dans des descriptions du sentiment érotique à l'exception de tous les autres. Ces ouvrages, tels que le *Śrngārarasamandana*, *Śrngārasāra* etc n'apportent rien à l'étude des sentiments dans l'acception littéraire de ce terme et n'offrent par conséquent aucun intérêt au point de vue de la poétique.

CHAPITRE IX

Critique de la Théorie du Rasa.

Avant d'exposer les conclusions que nous voudrions présenter ici, nous croyons utile d'examiner quelques termes employés par les psychologues du sentiment et que nous avons déjà rencontrés au cours des chapitres précédents. Au point de départ de la vie affective de l'homme on trouve telles ou telles « *inclinations* » qui l'amènent à se comporter d'une certaine façon dans certaines circonstances, alors qu'un autre individu doué d'inclinations différentes se comporterait dans les mêmes circonstances d'une façon différente. Les inclinations sont, ordinairement héréditaires ou acquises par une longue habitude, elles sont toujours inconscientes. Elles sont plus faciles à constater par une autre personne que par le sujet même qui les éprouve, à moins que celui-ci ne se livre à l'analyse de son propre tempérament et de ses actes. Ces inclinations ou penchants forment, en se précisant, cette espèce d'état d'esprit (angl. *mood*, all. *Stimmung*) qui détermine en dernier lieu la nature du sentiment, et constitue ce que les auteurs des poétiques sanskrites désignent sous le nom de « caractère permanent » (*sthāyibhāva*). C'est comme une ébauche de système se dessinant au sein des nébu-

leuses. Cet état affectif dont on entrevoit les contours mais pas encore la forme définitive, cherche un objet sur lequel il pourra se fixer pour prendre corps. Les déterminants essentiels (*colambanambhūās*) servent, pour ainsi dire, de centres d'attraction et de condensation à la vie affective de l'individu, pareils à des grains de poussière autour desquels s'accumule et prend forme l'humidité répandue dans l'atmosphère. Et de même que, dans ce dernier phénomène, ce qui importe surtout est le degré de saturation de l'atmosphère ambiante, de même plus d'un poète célèbre la bien-aimée comme l'œuvre émanée du trésor intérieur de l'amant. Oh, femme — dit Tagore —

tu n'es pas l'œuvre du Créateur seulement, c'est l'homme qui te façonne en rassemblant la beauté de son être intime. (*Śudhu vidhātār srṣṭe naha tum nārī, purusa gaduche lore saundarya samāñi, āpan antaḥ hṛte*.)

De cet état d'esprit vague et indéterminé, éternel sujet des nostalgies poétiques, émerge, au seuil de la vie consciente, la sensation (*feeling*), un peu de brume humide dont elle vient de surgir enveloppe encore cette Aphrodite au moment de sa naissance, cependant que dans la clarté de la joie et de la peine déterminées, sa nature se révèle plusante ou haïssable (*rāga* ou *dvesa*). En pénétrant dans la vie consciente nous constatons que telle affection ou telle haine y remplit toute une période de la vie humaine et nous parlons alors de *passion* pour telle ou telle chose. C'est l'inclination devenue consciente d'elle-même et cherchant à se satisfaire partout où elle en trouve l'occasion. Il est possible et même habituel que l'homme soit possédé par plusieurs passions qui non

seulement se succèdent mais souvent coexistent. La vie du patriote irlandais O'Connell, alors qu'il était membre du Parlement anglais, était partagée entre un fervent amour de son pays et une profonde affection pour sa bien-aimée. Dans la vie ordinaire les différentes passions s'entrechoquent rarement, dans l'art, leur collision aboutit soit à des effets comiques (Harpagon partagé entre son avarice et son amour pour Marianne), soit à la tragédie (Rāma de l'*Uttararāmacarita* pris entre son amour pour Sītā et son devoir royal). Ces états affectifs de quelque durée ont cependant leurs points culminants lorsque l'affection atteint une extrême acuite, c'est ce qu'on appelle en terme de psychologie l'*émotion*. Un homme à l'état d'émotion ne s'arrête pas pour réfléchir ni raisonner. Sa faculté de raisonnement est, pour ainsi dire, submergée par le désir de satisfaire sa passion. Cet état aigu ne peut naturellement se prolonger, la brièveté, au même titre que l'intensité, est le trait distinctif de l'émotion. Celle-ci se produit avant que naisse la passion. Certaines émotions perdent leur première acuite et deviennent passions, d'autres s'épuisent rapidement et s'éteignent. Lorsque le champ d'action d'une passion est délimité, qu'elle se fixe sur un objet bien déterminé, tend vers un but précis, elle devient *sentiment*. C'est surtout sous cette forme définie que la passion fournit en littérature les éléments d'une œuvre d'art. Aussi longtemps que l'amour-passion demeure à l'état de vague nostalgie, il échappe à l'expression littéraire, c'est à partir du moment où il se fixe sur un être détermine et qu'il cherche en ce dernier la réalisation suprême, que le sentiment d'amour est

trois comme les éléments dominant tout le système émotionnel. La confusion de notions sur laquelle repose cette classification saute aux yeux; en outre elle omet des catégories aussi importantes que le sentiment religieux et social. Mercier dans son *Nervous System and the Mind* a essayé de classer les sentiments en partant d'une méthode analytique et comparative et il les a divisés en six groupes :

(1) Sentiments présidant à la conservation de l'organisme physique ou mental,

(2) Sentiments présidant à la continuation de l'espèce, considérés comme simples besoins naturels, à savoir, l'émotion sexuelle sous toutes ses formes, l'affection des parents pour l'enfant, et le sentiment filial,

(3) Sentiment présidant au bien-être de la collectivité, à savoir, le patriotisme et les sentiments moraux,

(4) Sentiments présidant au bien-être d'autrui, tels que sympathie, pitié, bienveillance, etc ,

(5) Sentiments se plaçant au-dessus de la région purement utilitaire et qui ne sont ni conservateurs ni destructeurs, comme, par exemple, l'admiration, le sentiment esthétique, le sentiment religieux, etc ,

(6) Sentiments purement intellectuels, tels que conviction, foi, scepticisme

Mercier subdivise ces groupes en classes et sous-classes analogues aux espèces et genres zoologiques et introduit ainsi dans son schéma 128 états affectifs. Ce système, outre la difficulté d'inclure tous les sentiments humains possibles dans des cadres trop rigoureusement tracés, offre un danger flagrant de répétition. Le même sentiment risque d'être

compte d'un autre point de vue. La distinction de différents degrés d'importance des sentiments des autres.

Il paraît évident que si l'homme est capable de sentiments, il doit être capable de les classer. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur importance, d'après leur caractère, d'après leur objet, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur intensité, d'après leur durée, d'après leur fréquence, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur nature, d'après leur cause, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur effet, d'après leur résultat, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur importance, d'après leur caractère, d'après leur objet, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur intensité, d'après leur durée, d'après leur fréquence, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur nature, d'après leur cause, etc. Il est évident qu'il est capable de les classer d'après leur effet, d'après leur résultat, etc.

Th. Ribot dans sa *Psychologie des Sentiments*, après avoir passé en revue tous ces essais de classi-

fication des sentiments, montre l'impossibilité d'arriver sur ce point à des résultats tant soit peu satisfaisants. Toutes ces tentatives de classification procèdent, dit-il, d'une certaine théorie de la vie affective qui repose sur un fondement purement hypothétique. De telles théories varient suivant leurs auteurs et étant empiriques ne sont jamais satisfaisantes. En outre, toutes émotions, simples ou complexes, comportent d'innombrables variétés qui diffèrent entre elles suivant l'individu, la race, l'état et le degré de civilisation, de sorte qu'une classification ne peut être considérée comme absolument complète. C'est pourquoi Th. Ribot cherche à établir ce qu'il appelle une « filiation génétique » en relevant d'abord les instincts primitifs, simples émotions primaires, puis cherchant à établir par quel processus, conscient ou inconscient, se forment ensuite les émotions composées et dérivées. L'instinct de conservation fait naître deux émotions différentes : sous sa forme défensive il engendre la peur, sous sa forme offensive la colère avec toutes leurs conséquences. La tendance à dépenser un superflu d'activité se traduit par l'amour des aventures, du jeu, de l'œuvre esthétique. Le désir de savoir engendre la curiosité dont dérivent d'autres sentiments intellectuels d'ordre supérieur. Le sentiment de « soi » (*self-feeling*, *Selbstgefühl*) fait naître soit, si l'on parle de la conscience de sa supériorité, le sentiment d'orgueil, soit, en partant d'un point de vue opposé, le sentiment d'humilité. L'instinct sexuel, se combinant avec tels ou tels éléments des autres instincts, se développe en un sentiment extrêmement complexe d'amour sous tous ses aspects. Le sentiment religieux procède de l'instinct de con-

mêmes qui semblent avoir existé de tous temps et dans tous les coins de la terre changent singulièrement de nature sous l'effet des conditions historiques et sociales. Il arrive ainsi que le même mot recouvre des notions extrêmement diverses. Le sentiment d'amour, expression d'un instinct éternel entre tous, ne s'en modifie pas moins d'une époque de civilisation à l'autre et suivant les conventions sociales du milieu donné. Brutalité du mâle conquérant, sentiment de tendresse chevaleresque et protectrice, affection d'égal à égal, doublée d'estime confraternelle, etc., etc., autant de distinctions qui dépassent le cadre de la diversité individuelle et portent l'empreinte des différentes relations sociales. Faut-il dire qu'entre le sentiment religieux d'un primitif et celui d'un Pascal il y a bien autre chose que la différence d'homme à homme des siècles de civilisation?

Inutile de nous étendre davantage sur cette question de sentiments en général. La présente étude étant consacrée à l'examen des sentiments tels que nous les trouvons dans les œuvres littéraires et en particulier dans la littérature dramatique, le champ de nos investigations s'en trouve nécessairement restreint.

Bien qu'une œuvre littéraire puisse être agrémentée par toutes sortes de sentiments, certains d'entre eux servent toujours de pivot central et sont par conséquent mis en relief, les sentiments subsidiaires étant réduits en quelque sorte à des fonctions décoratives. Comme la littérature dramatique représente l'individu dans la mesure où il fait partie d'un milieu social, dans ses multiples relations avec ses semblables,

représentées dans une œuvre littéraire, disons quelques mots sur le rôle de la souffrance et de la joie dans la vie affective de l'homme. Descartes les considère comme des sentiments (ou, pour employer son terme, comme des « passions ») en soi et en fait dériver divers autres sentiments. Mais si nous essayons d'analyser la teneur de ces deux « passions » nous y trouvons tant de diversité que nous sommes amenés à les considérer plutôt comme des tonalités des sentiments que comme des sentiments proprement dits. Ils s'amalgament avec les divers sentiments et les revêtent d'une beauté particulière semblable à celle que projettent sur un paysage l'air et la lumière dont il est baigné. Le même paysage produit sur nous une impression différente suivant que nous le contemplons à la lueur dorée de l'aube, dans la lumière rutilante du midi, dans la clarté diaphane du crépuscule, sous un ciel sillonné d'éclairs ou dans le rouge embrasement de l'incendie. L'air transparent qui enveloppe les sommets des collines, l'humidité brumeuse des vallées, l'air sec du désert, chacune de ces ambiances communique aux choses un charme particulier qui ne dépend aucunement de leur nature propre. Quiconque sait goûter la magie des jeux de lumière d'un Claude Lorrain ou d'un Turner et l'ineffable douceur de l'atmosphère d'un Corot sent quelle part immense ces éléments impondérables tiennent dans l'impression de beauté qui se dégage du tableau. La joie et la souffrance exercent le même effet sur les sentiments auxquels elles se trouvent mêlées et qu'elles embellissent et rehaussent par leur présence.

La question de savoir pourquoi tels ou tels sentiments pénibles dans la vie quotidienne deviennent

source de jouissance lorsqu'ils sont représentés en littérature, offre un grand attrait pour le critique littéraire. La façon dont les sentiments sont décrits dans une œuvre littéraire diffère grandement de la façon dont ils se présentent dans la vie ordinaire. La vie humaine est un ensemble continu impliquant diverses fonctions génératrices de différents sentiments qui naissent simultanément, de sorte que l'analyse de la vie affective à chaque moment donne fait apparaître comme un faisceau de différents sentiments de puissance variée et d'aspects irréguliers. Dans la vie aucun sentiment n'est ressenti pur et sans alliage, chacun est mélange dans une proportion plus ou moins grande. L'écrivain dans son laboratoire élimine de chaque sentiment tous les corps étrangers et le montre dans toute sa pureté, revêtu d'un éclat beaucoup plus vif que dans la vie quotidienne. La Sītā de Bhavabhūti, par exemple, nous apparaît uniquement comme épouse tendre et soumise, sans que nous voyions rien de sa dignité de reine ni de son amour maternel. De sa vie affective même un seul côté nous est révélé. Si nous voyions Dusmanta dans un rôle de politicien astucieux, d'homme d'État circonspect, de chef d'armée calculateur usant, pour venir à bout de l'ennemi, des moyens parfois déloyaux enseignés par Kautilya ou assujettissant à sa loi les factions politiques afin de conserver le pouvoir absolu, il est certain que l'amant de *Sakuntalā* nous apparaîtrait sous un aspect beaucoup moins attrayant. Bien mieux, certains personnages auxquels nous ne pouvons refuser notre sympathie nous eussent peut-être semblé odieux si on nous les avait montrés sous tous les aspects de la vie réelle. Le tendre et

généreux Cārudatta du *Mrcchakatika* est représenté sous un jour si favorable que le public ne peut s'empêcher de l'aimer. Dans la vie réelle nous n'aurions vu en lui qu'un gaspilleur insouciant qui a mangé son patrimoine, un époux infidèle poursuivant sans vergogne une riche courtisane et faisant fi de la réputation de sa famille et de la sienne, un père dénaturé abandonnant son enfant à la misère. Ainsi présenté le personnage aurait certainement gagné en réalisme, mais nous aurait paru plutôt repugnant. Le poète, tel un photographe paysagiste qui braque son appareil sur une seule partie du site, reproduit tel ou tel aspect de la vie susceptible de produire un effet de beauté sous le jeu des lumières et des ombres scéniques. Son intention étant de charmer le public, il tient compte de la distraction qu'une représentation plus réaliste risquerait de causer aux spectateurs. N'importe quel photographe sait qu'un paysage entier peut être extrêmement laid, tandis que telle ou telle de ses parties fixée par l'appareil semblera jolie, de même dans l'œuvre littéraire les yeux du public sont pour ainsi dire détournés de ce qui ne concourt pas à l'impression de beauté.

L'art comme la photographie offre l'avantage de nous montrer la beauté d'un paysage sans que nous ayons à nous déranger pour observer les choses belles sur les lieux mêmes. La vue d'un étang couvert de lotus et de sveltes roseaux, les algues flottant gracieusement à la surface de l'eau telles des tresses d'ondines, le ciel vespéral penche sur l'horizon brumeux dans une caresse suprême, forment un ensemble exquis, seulement pour en jouir il nous faut parfois suivre des routes marécageuses et impraticables,

nous confier à une barque fragile, respirer les émanations malsaines des eaux stagnantes de sorte qu'à la longue les fatigues endurées risquent de diminuer l'intensité du plaisir, sinon de nous en rendre la jouissance impossible. C'est ce qui se passe précisément dans le domaine des sentiments tels que nous les fait ressentir la vie réelle. L'étoffe de la vie intérieure de l'homme est d'une texture aux fils si étroitement enchevêtrés, qu'il lui est impossible d'y laisser pénétrer une impression nouvelle sans brouiller la trame. Lorsqu'un sentiment nouveau et puissant pénètre dans la vie de l'homme, il ébranle en lui tout un passé sentimental, une foule de sentiments antérieurs doit s'adapter à la situation nouvelle, ou bien mourir pour faire place au terrible intrus. Tout le monde en subit l'empire, mais peu de gens ont le courage d'affronter le bouleversement qu'entraîne avec lui le nouveau venu. Le poète nous épargne cette douloureuse secousse, il nous offre la joie de vibrer à l'appel d'un sentiment sans nous en faire éprouver le contre-coup poignant. Tel un magicien il exprime le jus des plantes exquises et, à nos lèvres assoiffées, tend la liqueur enivrante dans la coupe enchantée du drame. Il pose ses doigts inspirés sur les cordes de notre esprit et les fait vibrer à travers toute la gamme des sensations, depuis la joie délirante jusqu'à la lugubre détresse, sans que nous nous doutions que c'est sur notre cœur qu'il joue et que les personnages de la pièce, les chants, la musique, les lumières évoques par sa baguette magique ne sont que des moyens de communion entre notre propre sensibilité et le génie qui les a créés.

Le propre de l'art est de représenter les choses de

façon à mettre en relief leur essence et leur vie intime, de dégager et de concentrer une foule d'éléments souvent trop fugitifs ou trop éparpillés dans la vie réelle pour que nous en sachions mesurer la profondeur lorsque nous les côtoyons sur notre chemin. L'artiste reproduit l'âme des choses dont nous ne faisons qu'entrevoir les formes.

Les sentiments littéraires auxquels nous participons mais que nous n'éprouvons pas comme nos propres sentiments au sens propre de ce terme, ont pour nous le double charme d'intensité quasi-réelle et de désintéressement parfait. C'est dans ce double effet que consiste le secret du poète. Il prend les sentiments humains à l'état brut, les fait passer dans les cornues et les alambics de son laboratoire, les épure au feu de son génie, le produit n'est ni tout à fait le même ni tout à fait autre que la matière première dont il dérive. La substance a perdu son âpreté tout en gardant sa saveur enivrante. Elle nous procure une pure jouissance sans que nous cherchions à modifier, à atténuer sa nature et sans qu'elle nous accable et nous aveugle comme dans la vie réelle. Les auteurs des poétiques indiennes attribuent cette jouissance désintéressée à la qualité *sattva* des sentiments exempts des qualités *rajas* et *tamas*, suivant la conception généralement admise de la triple origine de la création issue de *sattva*, *rajas* et *tamas*, principes du bien, de la passion et de l'obscurité.

Les sentiments ainsi éveillés, bien qu'ils soient en nous, le poète peut seulement les suggérer, mais jamais les représenter sous une forme matérielle. Le sentiment est un état d'esprit, une conception subjective, une abstraction à laquelle l'art de l'au-

teur dramatique ne saurait donner une réalité tangible. Il peut seulement décrire les circonstances dans lesquelles ce sentiment est appelé à la vie, l'attitude des divers personnages sous son influence et au moment où il s'accroît ou disparaît. Les auteurs des poétiques n'ont eu à traiter que cette description des circonstances qui accompagnent un sentiment, mais ils n'ont jamais été capables de dire ce qu'est ce sentiment. Pour eux il est *alaukika*, supra-mondain. Le poète ne fait que suggérer le sentiment et sa suggestion trouve un écho suivant la nature et la réceptivité de l'esprit qu'elle vise. D'après les auteurs des poétiques la réceptivité en question est due à la *vāsanā*. La finesse de compréhension, la faculté de réagir ne peuvent exister chez quiconque n'a pas auparavant éprouvé de sentiment analogue dans la vie réelle. Or, étant donnée la théorie hindoue de la métempsycose, cet « auparavant » peut avoir eu lieu soit dans l'existence présente soit dans quelque existence antérieure. Chaque sentiment réellement éprouvé dans la vie laisse pour ainsi dire des sillons dans l'esprit, et l'œuvre du poète, pour user d'une comparaison moderne, glisse sur ces sillons comme une aiguille de gramophone et produit la mélodie voulue.

La naissance d'un sentiment dans l'esprit d'un homme implique toujours une certaine rupture de son équilibre normal. Cette première oscillation de l'esprit a été expliquée de façon diverse, désignée tantôt comme sentiment d'étonnement, tantôt comme sentiment de sympathie et même on a avancé une théorie selon laquelle tous les sentiments littéraires, vus de près, se ramèneraient à un seul : le Sentiment

du Merveilleux ou le Sentiment Pathétique, dont tous les autres ne seraient que des derives. En éprouvant un sentiment on subit un véritable choc, quelque chose qui trouble la paix de l'esprit, comme à la première rencontre d'un nouveau facteur qui n'existait pas auparavant. La première impression est celle de surprise d'étonnement en présence de ce nouveau sentiment jusqu'alors inconnu. Au début ce sentiment est vague, de sorte qu'on est à peine conscient de sa nature exacte. Suit ensuite un effort instinctif pour adapter ce nouveau facteur à notre vie intérieure. L'esprit semble s'ouvrir pour laisser passage à cet intrus, pour lui trouver une place adéquate dans son harmonie intime. C'est ce qu'on appelle *revél* de sympathie ou adoucissement du cœur et dans ce sens on peut dire que tous les sentiments par leur nature même procèdent du Pathétique. La deuxième phase du développement du sentiment, la « Sympathie », a été exagérée par la théorie vicieuse du *rasa* dont nous avons parlé plus haut.

La tentative de l'esprit pour adapter un nouveau facteur à la vie affective de l'homme peut cependant prendre d'autres formes que la douceur de la sympathie. Les conditions extérieures qui s'imposent à notre esprit sont variées, et tout aussi variée est l'activité de l'esprit qui cherche à s'y adapter. Rudrata distingue quatre espèces de ces transformations mentales tendant à l'adaptation, à savoir *vikāsa* lorsque l'esprit s'épanouit comme une fleur en répandant son parfum intime, *vislāra* lorsque l'esprit s'étend comme l'océan sous l'influence de la lune, *ksobha* lorsque l'esprit se contracte de douleur, et *viksepa* lorsque l'esprit est secoué comme la mer qu'agite

la tempête. Le commentateur de Bharata, Bhaṭṭa-nāyaka, de même que plus tard Jagannātha, n'admet que trois transformations mentales de ce genre *vikāsa*, *viśāra* et *druti* (adoucissement). Le terme *viśāra* implique chez ces auteurs une idée d'envahissement comme celui de la flamme qui s'étend sur une pièce d'étoffe sèche. Ainsi conçu l'esprit se déploie, ou bien il se consume sous l'effet d'une excitation intense, ou bien encore il penche à la sympathie. Les sentiments sous l'influence desquels l'esprit subit le *vikāsa* sont l'Érotique, le Sentiment du Merveilleux et celui du Comique. Le *viśāra* est déterminé par les Sentiments Heroïque et Furieux et la *druti* est l'effet du Pathétique, de la Terreur ou de l'Aversion.

Cette classification rappelle de près la tentative esquissée par J. Frappa dans son *Expression de la Physionomie Humaine* et qui consiste à faire remonter toutes les expressions émotionnelles du visage à trois fondamentales, celles de l'étonnement, de la tristesse et de la joie. Bien que son étude soit strictement limitée aux expressions extérieures des émotions, son système de dérivation ne laisse pas d'être remarquable et très clair surtout en ce qui concerne le premier et le deuxième degré de dérivation. Ainsi il fait procéder l'admiration (ce que les auteurs sanskrits appellent Sentiment du Merveilleux) de la joie et de l'étonnement; la colère de la joie et de la douleur, parce qu'elle « tient à la fois de la douleur ressentie et de la joie de la vengeance » (cite chez G. Dumas, *Traité de Psychologie*, tome I, p. 637, Paris, 1923).

Les observations des psychologues modernes sur les effets physiologiques des différents sentiments montrent que la classification tripartite de ces derniers repose sur des données réelles. Sans entrer dans les détails subtils des effets primaires et secondaires de telle ou telle émotion (chaque sentiment étant la conséquence d'un choc émotionnel initial) bornons-nous à constater que certains sentiments exercent une influence déprimante sur l'organisme. Sous l'effet de ces sentiments la circulation et le pouls se ralentissent, la pression artérielle baisse, les sécrétions extérieures et intérieures diminuent et même certaines d'entre elles s'arrêtent complètement, on éprouve une sensation de froid dans tout le corps. D'autre part certaines sécrétions changent quant à leur composition chimique, ce qui agit à son tour sur l'activité de l'organisme entier, ainsi que l'ont montré les expériences de Cannon, Bohm, Hoffmann, etc. Parmi les sentiments que nous étudions, pareil effet est produit par les sentiments du Pathétique, de la Terreur et de l'Odieux qui ont pour noyau émotionnel la tristesse, la peur et l'aversion.

Un autre groupe d'émotions exerce par contre une influence excitante : accélération de la circulation et du pouls, hausse de la tension artérielle, sécrétions plus abondantes, sensation générale de chaleur. Cet effet n'est pas toujours agréable. Tel est le cas, par exemple, du Sentiment dit de l'Enfer et peut-être du Sentiment Héroïque. Les auteurs des poétiques sanskrits appellent cet état d'esprit *vistāra tandā* tandis que les sensations agréables répondent au *vikāśa* de l'esprit.

La classification des sentiments littéraires détermine les trois catégories de transformations mentales que je tiens quelque lumière sur la question de sentiments incompatibles dont le poète se rend compte par un volontarisme. Les transformations que le poète subit sous l'influence de divers sentiments de la même catégorie etant les mêmes, ces sentiments sont mutuellement favorable l'un à l'autre. Lorsque l'un d'entre eux donne le ton dominant du drame, les autres, créés à un emploi judicieux, contribuent à l'accroître l'effet. La règle générale des sentiments appartenant à des catégories différentes n'impliquent des transformations différentes de la part et sont incompatibles entre eux. Mais la règle n'étant pas sévère l'une de l'autre par des cloisons et en certains sentiments se trouvent pris entre deux catégories. Le sentiment héroïque peut d'une part surgir du feu de la Fureur grâce à l'intervention d'un élément d'ordre intellectuel et à un léger reflux dans le développement de la Fureur, il peut d'autre part être associé à la plus intense et chaude clarté du Merveilleux. De même il arrive souvent qu'un homme secoué par des convulsions d'une colère violente, cède soudain en pleurs sous l'effet d'un brusque revirement émotionnel. Par conséquent, tandis que certains sentiments sont nettement opposés l'un à l'autre, comme par exemple l'Héroïsme et la Terreur, pour d'autres l'antagonisme est moins certain et leur choix doit être laissé à l'ingénieuse sensibilité du poète.

Cependant l'élasticité inhérente à l'esprit humain est si grande qu'il est permis de représenter, sans choquer l'auditeur, même des sentiments opposés

par leur nature, à condition d'introduire entre les deux extrêmes des sentiments intermédiaires qui ne leur soient pas violemment contraires. De la sorte la distance le long de laquelle l'esprit doit osciller est, pour ainsi dire, jalonnée de points de repos. Le poète Bhavabhūti, un des plus fins auteurs dramatiques sanskrits, n'a pas craint de représenter dans son *Mālatīmādhava* des sentiments aussi diamétralement contraires que l'Érotique et le sentiment de l'Odieux (avec leurs deux noyaux émotionnels nettement opposés, l'affection et l'aversion), il a recouru pour cela à l'ingénieuse juxtaposition d'une série de sentiments intermédiaires. Il s'agit, en effet, de laisser à l'esprit le temps de briser la forme qu'il avait assumée sous l'effet d'un certain sentiment avant d'être amené à se cristalliser en une nouvelle forme. À la manière d'une façon trop brusque on n'arrive qu'à détruire le cristal parfait et on se trouve en présence d'une masse informe de sentiments, comme c'est le cas dans le *Venīsamhāra* de Nārāyaṇa Bhaṭṭa.

Chaque sentiment littéraire, tout comme les sentiments de la vie réelle, est doué d'une existence qui lui est propre et au-delà de laquelle il ne peut être prolongé. Si on essaie de transgresser cette limite, il survient un changement qui détruit l'effet du sentiment, malgré le poète. Ce changement peut se présenter sous l'une des formes suivantes :

(1) Le sentiment peut subir une transformation. Sa nature même change. Ainsi le sentiment de Terreur prolongé outre mesure devient odieux. Un objet de terreur contemplé trop longtemps perd par l'accoutumance son caractère menaçant et n'excite que

l'aversion Nous avons déjà remarqué d'ailleurs que ces deux sentiments ont une base commune et se transforment facilement l'un dans l'autre Un autre sentiment qui lui aussi subit facilement un changement analogue est le sentiment de Fureur Une personne en proie à une violente colère communique au spectateur ce sentiment, mais s'il continue trop longtemps à brandir son arme et à lancer des tirades furibondes sans jamais passer à l'action, il ne nous paraîtra bientôt que ridicule ou odieux Dans l'esprit du spectateur le sentiment de Fureur dégénère en sentiment du Comique ou en aversion

(2) Le sentiment peut mourir de sa mort naturelle Ainsi le sentiment du Merveilleux est éphémère par définition Il ne s'y agit que d'un premier moment de surprise teinté de plaisir et ce moment ne peut pas être de très longue durée Quoi que fasse le poète, le sentiment s'affaiblit Si on le prolonge quelque peu en changeant l'objet qui l'excite, ce ne sera plus un sentiment déterminé, mais rien qu'une série de chocs émotionnels dus à des causes différentes

(3) Un sentiment qui ne s'affaiblit ni se transforme, s'il est prolongé au-delà des limites de son existence propre, cesse d'être une source de plaisir et devient douloureux Le sentiment Pathétique peut durer assez longtemps, prolonge outre mesure il cesse d'exercer sur l'esprit cet effet particulier d'attendrissement qui le caractérise et cause au bout d'un certain temps une véritable souffrance On pourrait se demander si Bhavabhūti dans son exquis *Uttararāmacarita* n'a pas par endroits dépassé cette mesure Rāma semble s'évanouir un peu trop souvent et la longue scène dans la forêt (Acte III) devient peut-

être par trop triste vers la fin. C'est ce sentiment de mesure qui amène les auteurs grecs à ne jamais placer sous les yeux des spectateurs le suprême dénouement de leurs tragédies.

La durée naturelle des quatre sentiments du Merveilleux, de la Fureur, de la Terreur et de l'Odieux est très brève. C'est pourquoi les poètes dramatiques sanskrits n'en font qu'un usage très modéré et n'en font jamais le sentiment principal du drame. La seule pièce dont on puisse dire qu'elle est dominée par le sentiment de la Fureur est le *Venīsamhāra* de Nārāyaṇa Bhaṭṭa, seulement l'auteur avait plutôt en vue de représenter le sentiment Heroïque qui n'a dégénéré en Fureur que grâce à la maladresse de la présentation. Le fait est que le sentiment de Fureur communique à l'esprit un choc si violent, excite à un tel point les forces vitales qu'à moins d'être subordonné à certaines limites il devient, en poésie comme dans la vie réelle, d'un effet particulièrement pernicieux.

Les sentiments de la Terreur et de l'Odieux sont aussi relativement peu usités dans le drame sanskrit. La Terreur est toujours le résultat d'un choc imprévu et celui-ci, bien entendu, ne peut être durable par définition. La contraction de l'esprit sous l'effet de la Terreur ou de l'Aversion devient positivement douloureuse si elle se prolonge trop. La Terreur morbide sous forme de « phobie » ne se trouve dans aucun drame sanskrit. Parmi les sentiments de courte durée celui du Merveilleux est d'autant plus beau qu'il est fugitif. Il est la forme littéraire d'un sentiment beaucoup plus vaste, celui du Sublime, qui est la base de toute œuvre d'art. Le sentiment du

Merveilleux est tel un arc-en-ciel, irise de toutes les nuances du sentiment et aussi évanescent. Il est suscite par la beauté ou la grandeur de la nature, par la noblesse de l'esprit, par la force et la profondeur des sentiments, par la joie d'une rencontre inattendue, etc., les auteurs dramatiques sanskrits y ont souvent recourus, mais toujours dans des scènes de courte durée.

Les sentiments dont l'usage est le plus fréquent dans la poésie dramatique sanskrite sont l'Érotique, le Comique l'Héroïque et le Pathétique. Le sentiment le plus durable et aussi le plus varié est l'Érotique qu'on a appelé « sentiment premier » (*ādirasa*) ou « roi des sentiments » (*rasarāj*). Le Pathétique tient la seconde place tant par sa durée que par le nombre de variations qu'il admet. Cependant, ce que les poètes dramatiques sanskrits préfèrent n'est pas le désespoir violent et révolte des premiers moments de la souffrance, mais plutôt la douce mélancolie de la résignation. La *Sītā* de Bhavabhūti acceptant sans plainte, avec une noble douceur, son pénible destin, demeure à nos yeux une des plus tendres et des plus exquis images que la poésie ait créées.

Le sentiment Héroïque est, lui aussi, largement usité dans le drame sanskrit. L'expansion de l'esprit qui implique ce sentiment est une étape indispensable et plaisante du développement de notre être intime, la joie de découvrir des ressources et des facultés qui dormaient dans notre âme est aussi vive lorsqu'elle naît d'une représentation dramatique que lorsque nous l'éprouvons dans la vie réelle.

Le Comique, bien que fréquent dans le théâtre

sanskrit (presque tous les drames comptent parmi les personnages un *vidūṣaka*, farceur professionnel) ne peut prétendre à un développement effectif. La définition de Bhaṛata, selon laquelle le Comique serait une imitation de l'Érotique (*śṛṅgārānukṛtīr yā tu sa hāsyas tu prakīrtitah*), montre à quel point de vue erroné ce sentiment était conçu par les auteurs des poétiques et par les auteurs dramatiques en général. C'est ce qui explique aussi la pauvreté, la monotonie, l'extravagance et souvent la grossière obscénité de toute la littérature comique du sanskrit.

De même que chaque sentiment se développe d'un noyau émotionnel central, chaque drame a pour centre un sentiment dominant qui est comme la pierre angulaire de l'édifice entier. L'auteur dramatique apporte le plus grand soin au développement de ce sentiment sous ces divers aspects, pour en faire ressortir la beauté et pour donner au drame le charme de la variété. Le poète fait en outre un choix judicieux des sentiments auxiliaires qu'il introduit au cours de sa pièce. Cependant alors que l'histoire du sentiment principal est présentée en grande partie, sinon toute entière, les sentiments secondaires ne sont jamais décrits dans tous leurs détails, on n'en retrace que certaines phases, juste assez pour mettre en relief le sentiment central. Ils servent d'autre part à amener une certaine détente dans l'esprit des spectateurs, qui risquerait de se lasser sous l'effet trop prolongé d'un seul et même sentiment. Brièvement esquissés ces sentiments secondaires reposent l'esprit sans jamais le distraire trop longtemps. Mais surtout ils ne sont jamais plus attrayants que le sentiment central. Sans jamais se préoccuper des trois unit -

siques, les auteurs dramatiques sanskrits sont toujours fidèles à une unité suprême, celle du sentiment. Ils conçoivent le drame comme un ensemble harmonieux où chaque élément tient une place déterminée, en respectant toujours la mesure qu'il lui faut observer pour sauvegarder l'harmonie de l'ensemble. Le *Venīsamhāra* offre un exemple frappant des lamentables défauts qui résultent du manque de soin apporté à la disposition des différents sentiments.

En ce qui concerne la peinture des sentiments on observe une différence marquée entre le drame et le poème. Un drame ne représente qu'un épisode de la vie d'un personnage, alors qu'un poème en comprend le plus souvent la biographie entière, sinon l'histoire de toute une dynastie. Un poème peut retracer toute l'histoire d'un sentiment depuis ses premiers débuts, parfois inconscients, jusqu'à son point culminant et même jusqu'à sa disparition. Le poète dramatique par contre est obligé de ne prendre qu'un fragment de cette histoire et il en choisit naturellement la partie où le sentiment apparaît sous sa forme la plus concentrée et la plus intense. Il prend d'habitude le sentiment au moment où la vague commence à monter et omet souvent d'en présenter la décroissance. Le temps dont le poète dramatique dispose étant nécessairement limité, quelques heures à peine, il lui faut disposer son sujet de façon de lui assurer le plus de ressemblance avec la vie réelle. Sans doute, dans certains drames sanskrits, plusieurs années sont censées s'écouler entre deux actes, mais ceci est un défaut plutôt qu'une qualité. L'économie de temps explique non seulement l'étendue limitée de la peinture, mais aussi sa profondeur.

Le public n'a pas le temps de suivre un développement trop lent et trop long. C'est pourquoi les sentiments sont plus intenses dans une œuvre dramatique que dans un poème. C'est pourquoi aussi ils sont moins nombreux. Il s'agit de concentrer l'esprit des spectateurs sur un seul sentiment dominant afin de leur assurer une plénitude de jouissance plus parfaite. En lisant un poème, on a le temps de jouir à loisir des sentiments les plus divers. Aussi un poème représente-t-il ordinairement plusieurs sentiments tour à tour développés avec autant de détail que dans la vie réelle. Le drame, par contre, est un élan lyrique du poète ou vibre une note unique. En somme on peut dire que dans un poème la présentation du sentiment est essentiellement extensive par comparaison avec le drame, l'art dramatique par contre, plus limité dans le temps et l'espace, développe le sentiment en profondeur. Appelé à produire sur le spectateur un effet plus direct et plus immédiat, cet art demande au poète plus de précision dans la peinture des divers sentiments. Aussi est-ce à l'art dramatique que les auteurs sanskrits de la théorie du *rasa* l'ont surtout appliquée.

Pour exprimer les divers sentiments, le drame possède en plus de leur expression verbale la ressource d'une série de moyens plastiques — gestes, mimique, décors, costumes. La question des modes d'expression, requis par les différents genres littéraires et, dans les limites d'un seul et même genre, par les différents *rasas*, ne tient aucune place dans les poétiques sanskrits. Il n'en est pas moins certain que la nature même de chaque œuvre différente (poème ou drame) est déterminée en grande partie, par les

ressources dont dispose le poète. L'acte par le geste, le sentiment mis en scène demande moins de développement que dans un poème écrit sur un sujet analogue. De nos jours nous voyons surgir un nouvel art dramatique : celui du cinématographe où la parole est définitivement supplantée par le geste. Ce genre compte déjà un grand nombre d'auteurs qui adaptent leurs œuvres aux procédés d'expression dont ils peuvent disposer en ce domaine. Ici encore le mode d'expression détermine la nature même de la production.

Plus le nombre des sentiments décrits dans un poème est grand, mieux proportionnée est leur disposition, et plus le poème ressemble à un véritable tableau de l'existence. Des sentiments ordinairement bannis du drame, comme, par exemple, le Calme, trouvent leurs places dans des poèmes tels que le *Raghuvamśa* et le *Mahābhārata*. Un poème épique offre ainsi une peinture parfaite de la vie où tous les sentiments se combinent harmonieusement pour aboutir à une impression finale d'équilibre et de calme.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	I
---------	---

BIBLIOGRAPHIE	V
---------------	---

INTRODUCTION

La langue étant un moyen d'exprimer les sentiments, la critique littéraire a été amenée à analyser ces sentiments et les différents modes de leur expression. Quatre écoles différentes se dessinent vers le neuvième siècle A. D. : l'école <i>Alankāra</i> , l'école <i>Rīti</i> , l'école <i>Rasa</i> et l'école <i>Dhvani</i> — L'importance de l'analyse des sentiments — Les points de vue de l'école <i>Alankāra</i> et de l'école <i>Rīti</i> , objectifs. Les points de vue de l'école <i>Rasa</i> et de l'école <i>Dhvani</i> , subjectifs	1
--	---

CHAPITRE I

LES RASAS OU SENTIMENTS LITTÉRAIRES

Les sens du mot <i>rasa</i> — Les sentiments littéraires : l'Érotique, le Comique, le Pathétique, le Sentiment de Fureur, l'Héroïque, le Sentiment de Terreur, le Sentiment de l'Odieux, le Sentiment du Merveilleux — Le Sentiment du Calme et le Sentiment Affectueux	7
---	---

CHAPITRE II

LES BHĀVAS OU ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DES SENTIMENTS

Le <i>Bhāva</i> . Un <i>rasa</i> résulte de la combinaison des (1) <i>śīhāyibhāvas</i> , « caractères permanents », (2) <i>vibhāvas</i> , « déterminants », subdivisés en (a)	
---	--

ālambanavibhāvas « déterminants essentiels », et (6) *uddīpanavibhāvas*, « excitants » (3) *anubhāvas*, « conséquents », y compris les *sattvajabhāvas*, « manifestations involontaires », et (4) *vyabhicārībhāvas*, « accessoires » — Le développement d'un sentiment, l'Érotique, illustre — *Bhāvodaya*, origine d'un *bhāva* — *Bhāvasānti* apaisement d'un *bhāva* — *Bhāvasandhi*, conjonction des sentiments — *Bhāvasābalatā* complexe de sentiments — *Bhāvābhāsas* et *Rasābhāsas*, pseudo-bhāvas et pseudo-sentiments

15

CHAPITRE III

L'ANALYSE DES RASAS

I Le Sentiment Érotique analysé en 1 *sambhogaśrngāra*, l'érotique en réunion, 11 *vipralambhaśrngāra*, l'érotique en séparation — Le *vipralambhaśrngāra* est dû à (a) *pūrvarāga*, (b) *māna*, (c) *pravāsa* (d) *karunavipralambha* — Distinction entre *karunavipralambha* et le *karunarasa* — Comment le sentiment érotique diffère selon la nature du héros et de l'héroïne — Subdivision de l'héroïne en (1) *svīyā* (a) *mugdā*, (b) *madhyā* et (c) *pragalbhā* • (1) *dhīrā*, (2) *adhīrā*, et (3) *dhīrādhīrā* (α) *jyesthā* et (β) *kanīsthā* (11) *anyā* et (111) *sādhārānī* — Classification de l'héroïne selon ses *avasthās* ou rapports avec le héros (1) *svādhīnabhartṛkā*, (2) *khanditā*, (3) *abhisārikā*, (4) *kalahāntarītā*, (5) *vipralabdā*, (6) *prositabhartṛkā*, (7) *vāsakasajjā*, (8) *virahotkanthitā* — II Le Sentiment Comique analysé en (1) *ātmastha* et (2) *parastha* — Classification du rire — III Le Sentiment Pathétique distingué du *karunavipralambha* — IV Le Sentiment de Fureur — V Le Sentiment Heroïque subdivisé en (1) *dānavīra*, (2) *dharmavīra*, (3) *yuddhavīra* et (4) *dayāvīra* — VI Le Sentiment de Terreur — VIII Le Sentiment de l'Odieux — VIII Le Sentiment du Merveilleux

35

CHAPITRE IV

QUELQUES CONVENTIONS AU SUJET DES RASAS

Les couleurs des différents sentiments et leurs divinités tutélaires

15

CHAPITRE V

RELATIONS MUTUELLES ENTRE LES SENTIMENTS

Le nombre des sentiments littéraires — L'Affectueux est-il un sentiment littéraire? — Le sentiment du Calme est-il un sentiment littéraire? — La théorie de l'unité fondamentale de tous les sentiments — Bhavabhūti les ramène tous au Pathétique — Nārāyaṇa les ramène au sentiment du Merveilleux — Selon Bharata les sentiments primaires sont au nombre de quatre et tous les autres en sont dérivés — Critique de la théorie de Bharata — La classification vicinimukha des sentiments par Rūpa Gosvāmin — L'incompatibilité des sentiments — L'opinion de Viśvanātha, de Bhīnūdatta, de Jagan-nātha

49

CHAPITRE VI

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES RASAS

Le *rasa* n'est pas un produit — Il est ressenti comme une entité — Le *rasa* n'est pas distinct de la sensation, il est la sensation même — Il est indépendant du temps et du lieu — Il est une sensation impersonnelle — Pourquoi les émotions pénibles dans la vie quotidienne procurent du plaisir représentés dans le drame

57

CHAPITRE VII

COMMENT ON RESSENT LE RASA

La formule de Bharata sur l'origine des *rasas* — Quelques idées philosophiques des Hindous — Les différents *śarīras*, les *kośas* — La théorie de

la migration de l'âme engainée dans le *sūl sma-
śarīra* — Le *manas* et la *buddhi* — L'*ahankāra*
— L'analyse de l'*antahkarana* — Le processus
de cognition par l'*antahkarana* — Les *vāsanās*
accumulées par l'*ātman* doivent être réalisées
ou effacées pour atteindre le *mokṣa* — Les diffé-
rentes théories de la perception des *rasas* —
L'*Utpattivāda* (Théorie de la Génération) de
Lollata, *mīmāṃsaka* l'*Anumativāda* (Théorie
de l'Inférence) de Śankuka, *naiyāyika* le
Bhūktivāda (Théorie de la Jouissance) de Bha-
tanāyaka, *sāṅkhya* le *Vyaktivāda* (Théorie de
la Manifestation) d'Abhinavagupta *vaidāntika*

61.

CHAPITRE VII

LE DÉVELOPPEMENT DE LA THÉORIE DU RASA

Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa*
ont été perdus — Bharata, le premier des
auteurs dont nous possédons l'œuvre — Le
Nāṭyaśāstra Son caractère encyclopédique —
Il utilise les travaux de ses prédécesseurs — Il
porte des traces des remaniements — Les
étapes de son développement *sūtra bhāṣya*,
premières *kārikās* et les *kārikās* conservées —
La théorie du *rasa* conçue par Bharata — Bha-
rata se place au point de vue de l'acteur — La
théorie du *rasa* chez les auteurs des Poétiques
Générales Bhāmaha, Dandin, Vāmana, Ud-
bhata, Rudrata — Le Dhvanikāra et Ānan-
davaradhana adaptent la théorie du *rasa* au
système général de la poétique — Fin de la
période de formation dans l'histoire de la
théorie du *rasa* — Période de la systéma-
tisation — Dhanañjaya et Dhanika, Bhoja,
Mammata, Hemacandra, Vidyānātha, Śāra-
dātanaya, Bhānudatta, Viśvanātha, Rūpa Go-
svāmin Jagannātha, dernier critique de la
théorie du *rasa* qui mérite une mention

75.

REPORT IN

[illegible]

Explication de ce qui est dit dans l'Introduction à l'Épique. — Le sentiment est une source de joie représentée dans une œuvre littéraire : (1) parce qu'on le y trouve. L'état pur, non mélangé, l'attention de l'auditeur n'est pas mélangée. (2) parce qu'il n'est représenté par le moyen d'un sentiment de la vie quotidienne. Les sentiments ne peuvent qu'être agités. La suggestion trouve un fort du formidable au sein de la finesse de la part de l'auditeur déterminée par la *pānā*. La nature du trouble qu'on éprouve sous l'effet du sentiment. Le premier moment est l'étonnement, le deuxième la sympathie. Les transformations mentales inhérentes aux différents sentiments classées en quatre catégories par Rūdrata et en trois par Bhāṭṭa-mīśra. L'expression de la Physiologie humaine de l'homme. L'élaboration des sentiments d'après leur effet physiologique. L'examen de l'incompatibilité des sentiments. Des sentiments mutuellement hostile peuvent être représentés séparés par des sentiments neutres. Prolonges outre mesure, les sentiments changent de nature : (1) transformation, (2) déclin, (3) de plaisants ils deviennent douloureux. Les sentiments de courte durée ne peuvent pas servir de motif central à un drame. Les senti-

ments les plus usités par les auteurs dramatiques sanskrits — l'Érotique, le Comique, l'Héroïque et le Pathétique — Faible développement du sentiment Comique dans la littérature dramatique sanskrite — Chaque drame comporte un sentiment dominant — Les sentiments secondaires ne sont jamais mis en relief — Différence de représentation des sentiments dans le drame et le poème

95

